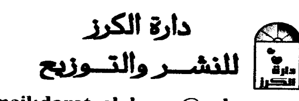


في الأدب
العربـي الحديـث
والمعاصــــــر

دكتور ماجد مصطفى



Email:darat_al_karaz@yahoo.com
١٧ ش منشية البكري- مصر الجديدة
ت: ٠٢/٤٥٥١٣٠٤

الكتاب: في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

المؤلف: ماجد مصطفى.

الناشر: دارة الكرز للنشر والتوزيع.

الطبعة الأولى ٢٠٠٥

طبع في القاهرة

مقدمة

هذه فصول بعضها موجز وبعضها مطوَّل، أعالج فيها بعض قضايا الأدب العربي الحديث والمعاصر، في ضوء نظرية الأدب، ومن منظور النقد الثقافي، مع رصد بعض مسارات الأدب العربي وعلاقتها بالآداب العالمية الحديثة.

وإذا كان الأدب العربي القديم قد أصبح تراثًا إنسانيا، خصوصًا بعض نصوصه الكبرى (ألف ليلة وليلة على سبيل المثال لا الحصر)، فإن الأدب العربي الحديث استطاع أن يأخذ مكانه المرموق ضمن الآداب العالمية، خصوصًا بعد حصول الروائي نجيب محفوظ (١٩١١ - ...) على جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٨٨. ومنذ تلك السنة ازداد الإقبال على قراءة الأدب العربي وترجمته إلى اللغات الأجنبية في الشرق والغرب، بما يعني أنه أصبح أدبًا عالميًا لا يقل مكانةً عن الآداب العالمية الكبرى في العصر الحديث.

وكان لا بد من الوقوف في البداية عند الرائد الأول للنهضة الفكرية والأدبية في مصر والعالم العربي: الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) الذي كان من أوائل من اتصلوا بالحضارة الأوربية وتواصلوا مع الفكر الأوربي، وسجل لنا صورة هذا الاتصال المباشر وذلك التواصل الخصب في عمله السردي الرائد «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» وهو عن رحلته العلمية الرائدة إلى مدينة باريس إحدى معاقل الحضارة والتنوير في العصر الحديث. وكان لا بد لنا أن نتوقف عند إسهامه البالغ الأهمية ومحاولاته الدءوبة لنقل الفكر الأوربي الحديث - أو حسب ما كان يسميه هو: العلوم والمعارف العصرية - عن طريق الترجمة.

وبعد ذلك حاولنا تسليط الأضواء على تجربة أحد أعلام الأدب العربي الحديث وهو أمير الشعراء أحمد شوقي ورؤيته للحضارة الأوربية، من خلال نصوصه الشعرية الواردة في ديوانه الشوقيات، مع علمنا بأن «الشوقيات» لا يضم كل أشعار شوقي، بل سقطت منه نصوص شعرية كثيرة لأسباب ليس هنا مجال ذكرها.

وتوقفنا بعد ذلك عند الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ وإبداعه في بعض أعماله الروائية المتأخرة، وتوظيفه لبعض أشكال السرد التراثي في أدبنا العربي القديم، محاولاً التجديد في شكل الرواية؛ ذلك النوع الأدبي الذي استوردناه من الأدب الأوربي الحديث.

وبعد ذلك توقفنا عند الكتابة النسائية سواء لدى الناقدة العربية أو الأديبة العربية التي تحاول طرح رؤية خاصة للعلاقة بين المرأة والرجل في الظروف الراهنة.

وكان الفصل الأخير مقاربة لقضية من أخطر قضايانا الفكرية التي ما زالت ملتبسة ولم تتبلور لدينا صورة واضحة بخصوصها حتى الآن، وهي قضية الاستشراق والمستشرقين ودورهم — سلبا وإيجابا — في نهضة الأدب العربي الحديث.

وأرجو أن يجد القارئ في هذه الفصول شيئا ينفعه وآخر يمتعه.

والله الموفق أولاً وآخرًا

د. ماجد مصطفى

أكتوبر ٢٠٠٥

مدخــل
في الأنواع الأدبيــة

يـرى الـدكتور أحمـد كـمال زكـي أن «فكـرة الأنـواع الأدبيـة genres littéraire تقوم أساسًا على عنصر الزمن لتكشف عن تأثر اللاحق بالسابق، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص الـنص الـذي ينقـده، ومـا قـد أضيف إليه منها أو عدل عنه إلى غيره، فكان من ثَـم الجديـد أو المُخْـتَرَع أو الجمود الذي لا يضيف فضلاً للفنان»[1].

والكلام الأدبي ينقسم إلى نوعين كبيرين: الشعر والنثر، والـشعر دائـمًا هو المُقَدَّم على النثر، وهذا لا يقتصر على الأدب العربي وحده وإنما نجـده في كـل الآداب العالميـة قـديمها وحـديثها. لأن الكتابـة ظهـرت في مرحلـة حضارية متأخرة كمصطلح يشير إلى النثر بعد استقرار نظام الدولة وظهـور وظيفة الكاتب. ولأن الشعر أقدم وأعلى درجة مـن النثـر، فقـد اسـتغرقت النصوص الشعرية الشطر الأكبر من معالجة النقاد العرب القدامى.

ويذكر د. غنيمي هلال أن الأجناس الأدبية قسمان: «قسم كـان يعـالج أصلاً في الشعر في الآداب الأوربيـة، وآخَـر يعـالج أساسًـا في النثـر. ومـن القسم الأول الملحمة والمسرحية والقصة على لـسان الحيـوان. ومـن الثـاني القصة والتاريخ في طابعه الأدبي والحوار أو المناظرة»[2].

وعـلى الـرغم مـن أن د. غنيمـي هـلال يـرى «أن القـصة - في الأدب العربي القديم - لم تكن من جوهر الأدب كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً، بل كـان يـتخلى عنهـا كبـار الأدبـاء لغـيرهم مـن الوعـاظ وكتّـاب الـسير

(١) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان١٩٩٧: ٣١.
(٢) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن - دار الثقافة - بيروت: ١٤٣.

والوصايا»[1]؛ فإنه لا يستطيع إغفال عدد من الأعمال السردية العربية القديمة لأنها أصبحت من عيون الأدب العالمي والتراث الإنساني، وهي: ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وقصة حي بن يقظان لابن طفيل.

مما دعا ناقدًا كبيرًا هو الدكتور أحمد كمال زكي إلى القول بأن الفن القصصي العربي الحديث نهل من ينابيع ثلاثة التقت معًا في ساحة الإبداع الخيالي للقص؛ والمنبع الأول تراثي مثلته: كتب الأخبار والنوادر والتاريخ بجانب كليلة ودمنة لابن المقفع، وأخبار العشاق، وحي بن يقظان لابن طفيل، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة التَّوابع والزَّوابع لابن شُهَيْد، وأما المنبع الثاني فيتمثل في التراث الشعبي المتنوع الغالب عليه الفانتازيا والأساطير. وأما المنبع الثالث فغربي خالص أوجده قاصون تعلموا في أوربا والولايات المتحدة أو قرءوا ما تُرجم إلى العربية من آثار كلاسيكية ورومانسية[2].

ويتحدث د. أحمد كمال زكي بإسهاب وتفصيل عن القصص العربي القديم ويصنفه أنواعًا وأنماطًا؛ فمنها: نوع تُدرج فيه النماذج التي توضع بسهولة تحت نمط الرومانس الأوربي لأن جانبًا منه يقوم على البطولات اللافتة.. ويتصل بالرومانس أيضًا نوع آخر من حكايات الخوارق مقصورة على شخصيات بعينها. وأما النوع الثالث فالفابولات التي يزجَى بعضها في الأمثال وبعضها يوضع في إطار الوعظ. وأما النوع الرابع من قصص

(١) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن: ٢٢٠.

(٢) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي: ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠.

الجاهليين فهو حكايات الوقائع الحربية أو المغامرات التي صنعت أيام العرب، ثم تطورت بعد الإسلام عندما انصرف المسلمون إلى المغازي وهو الشكل الثاني الذي اتخذته الأيام في الإسلام، والشكل الثالث هو السير الشعبية، وهذه - ربما على مطالع القرن الثالث الهجري عندما شرع الأصمعي في تدوين ما جمع من أخبار عنترة - كانت تتخلق في خط موازٍ للمغازي. أما النوع القصصي الخامس والأخير فهو قصص الرحلات[1].

- بين النقد والإبداع

يقول الدكتور محمد مندور:

«الناظر في تاريخ الآداب يجد نوعين من النقد: نقد نسميه وصفيًا، ونعني به نقد النقاد المحترفين الذين درسوا مؤلفات الكتاب والشعراء الآخرين ليستنبطوا حقائق وليصفوا لغيرهم، وهذا النقد قد ابتدأه اليونان وبخاصة أرسطو في كتابيه: الخطابة والشعر. وأنا لا أقول إن أرسطو كان كاتبًا أو شاعرًا، ولكن ما الرأي في «هوراس» الشاعر اللاتيني الشهير. ألم يكتب «فن الشعر» وهي قصيدة طويلة تزيد على الثلاثمائة بيت في فنون الشعر المختلفة وأصول كل فن ومن تميز فيه؟ وما الرأي في «بوالو» الشاعر الفرنسي الشهير أيضًا وقد وضع «فن الشعر» كما فعل هوراس؟»[2].

ويواصل مندور حديثه عن طبيعة العملية النقدية وعلاقتها بالعملية الإبداعية عند كبار الشعراء والأدباء الذين مارسوا النقد بجانب قولهم

---

(١) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي: ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٠.

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد - نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة ٢٠٠٤: ١٣٥.

للشعر، فيشير إلى أبي نواس ونقده لمذاهب القدماء في معظم خمرياته وغزله. أما ابن المعتز فقد كتب في النقد «كتاب البديع» الذي يجمع بين علم البيان وفن النقد كما كتب في سرقات الشعراء ووضع الشعراء في طبقات. وكذلك أبو العلاء؛ ففي «رسالة الغفران» نقد من خير ما خلف الشعراء القدامى.

ويتابع مندور رصد هذه الظاهرة في الآداب الأوربية الحديثة؛ فمنذ القرن السادس عشر كان الشعراء والكتّاب هم طليعة النقاد وخير النقاد: ومن منا لا يذكر شكسبير في «هاملت»، وجيته في «الشعر والحقيقة»، وموليير في «الفن الرومانتيكي»، وفيكتور هيجو في «مقدمة كروموبل»، وشيلي في «الدفاع عن الشعر»، ووردزورث في «مقدمته»، وفاليري في «متفرقاته»، ودانتي في «اللغة العامية»، وديهامل في «دفاع عن الأدب»[1].

ويعاود مندور مرة أخرى الاقتباس من القدماء ليبرهن على صحة ما يرمي إليه: «وفي هذا النمط ما حدّث محمد بن يوسف الحمادي قال: حضرتُ مجلس عبيد الله بن طاهر وقد حضره البحتري فقال: يا أبا عبادة، مسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس. فقال له عبيد الله: إن أحمد بن يحيى ثعلبًا لا يوافق على هذا فقال: أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحيط بالشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر من دُفِع إلى مضايقه». بذا يتحدث الصاحب بن عباد في رسالته عن «الكشف عن مساوئ شعر المتنبي» ومنه ترى أن القدامى قد فطنوا إلى أن النقد شيء

---

(١) محمد مندور: المرجع السابق: ١٣٥.

مستقل عن كل علم آخر، وأن قوامه الذوق، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والأدباء[1].

ويقول د. أحمد كمال زكي عن العملية النقدية وما يمكن أن تتخذه من إجراءات:

«الناقد يقرأ الأثر فينفعل، ونتيجة انفعاله يفسّر ويحاول أن يصدر أحكامًا مقوّمة لا يراها قاطعة بحال. وهذه الأحكام المقومة على الرغم من أنها ذاتية أساسها نوع التجاوب أو درجته مع الأثر - من حيث إنه تجربة وجدانية في صورة موحية - ترتبط بقواعد سابقة أو آراء موضوعية اتُّفِقَ على التسليم بها أولو الرأي المسدد. ولا يقصد بهذا النقد غالبًا إلاّ الكبار الذين استوت ثقافتهم وعُرِفَتْ فلسفتهم، أو كان لهم مضمون واضح يصدرون عنه.

وأما الناشئة أو البادئون فهؤلاء يحتاجون إلى النقد التوجيهي... وربما كان خير ما نواجه به النص هو محاولة تقدير قيمته، إمتاعًا كان أو تلقينًا أخلاقيًا أو تفريغًا نفسيًا يعيد إلى صاحبه توازنه، أو لعبًا تتخذ فيه الكلمات وسيلة مسرّة، ومن ثم «يبطل» المعنى أو «تتعطل» الدلالة. ومع ذلك فلا يضير أن يستصفي النص الأدبي من هذه أطرافًا؛ فيكون - حفاظًا على فنيته ومعرفيته - تفسيرًا فنيًا للحياة، بأسلوب يسقط عن اللغة المعيارية ألفتها، بشرط أن يمثّل الوعي بالمشاركة في تجديد الإنسان لنفسه»[2].

---

(١) محمد مندور: المرجع السابق: ١٣٦.

(٢) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي: ٢٥، ٢٩.

- تاريخ الأشكال الأدبية

هناك قضية أساسية لا يمكن إغفال معالجتها ونحن بصدد دراسة الأدب، وهي تاريخ الأفكار وتاريخ الأشكال. وما دام الشكل والفكرة وجهين لعملة واحدة فمعالجة أحدهما تستلزم معالجة الآخر بالضرورة.

فقد ازداد الاهتمام بدراسة تاريخ الأشكال الأدبية منذ القرن التاسع عشر في أوربا. ويذكر الدكتور حسن حنفي أن «مدرسة الأشكال الأدبية» نشأت في عشرينات القرن العشرين وظهرت من ثنايا البروتستانتية، وأخيرا مدرسة توبنجن. وبدأ ذلك مع بدايات النقد التاريخي للكتب المقدسة في القرن الثامن عشر، ثم ظهرت المدرسة التاريخية في القرن التاسع عشر وعلم تاريخ الاديان المقارنة، وأظهرت أبحاثها التشابه بين الكتب المقدسة والآداب القديمة خاصة اليونانية والعبرية. وكانت المدرسة الجديدة في النقد قد انتقلت من «نقد المصادر» إلى «نقد الأشكال»، أو بتعبير علماء مصطلح الحديث، من نقد «السند» إلى نقد «المتن»، واستعارت المدرسة الجديدة الأشكال الأدبية من النقد الأدبي طبقا للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، واعتمدت على دراسات «الأنواع» الأدبية في الآداب القديمة، وطورت النقد الأدبي[1].

لكننا نستطيع أن نبحث موضوع «تاريخ الأشكال الأدبية» وموقع الثقافة العربية ودورها في هذا التاريخ الموغل في القدم لا من خلال تتبع تاريخي لحقب التاريخ الأدبي عند العرب قبل الإسلام وبعده؛ وإنما من

---

(١) حسن حنفي: دراسات فلسفية – مكتبة الأنجلو – القاهرة: ٣٢٤ وما بعدها.

خلال دراسة شكل أدبي معروف وقديم في الوقت ذاته، هو شكل السرد القصصي مثلاً، من خلال أحد أعلام هذا الفن الأدبي المعاصرين في الثقافة العربية هو نجيب محفوظ (١٩١١ ـ ...). ونجيب محفوظ هو أهم روائي عربي، كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية من فصل واحد والمقالة القصيرة، لكنه أبدع في فن الرواية كما لم يبدع فيما عداها من أشكال الكتابة الأخرى، وهذا ما حاولنا معالجته في أحد فصول هذا الكتاب وهو الفصل الخاص بأشكال السرد التراثي عند نجيب محفوظ.

فطبقا للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، ظهرت بعض الإشكاليات المنهجية في دراساتنا للأدب العربي، ومنها: رَصْد مراحل وعصور تطور هذا الأدب منذ نشأته إلى العصر الحديث. وكان لأمين الخولي (ت ١٩٦٦) نظرية معروفة في دراسة الأدب عُرفت باسم «الإقليمية»، تبناها بعض تلامذته المتحمسين، وانصرف عنها غالبيتهم، وانتصر في النهاية منهج جرجي زيدان (ت ١٩١٤) – الذي اتبعه وطوره شوقي ضيف (ت ٢٠٠٥) في موسوعته: «تاريخ الأدب العربي» – هذا المنهج الذي ربط تاريخ الأدب بالتاريخ السياسي فقسَّم عصور الأدب حسب العصور السياسية وسماها بأسماء الأسر الحاكمة وبذلك افترض أن الأدب تابع للسياسة، وهو فرض اتضح خطؤه بعدما تبيَّن أن لتاريخ الأدب استقلاليته وملامحه الخاصة ومسار تطوره المتميز والمغاير لمسار التاريخ السياسي.

وتؤكد الباحثة الفرنسية «باسكال كازانوفا Pascale Casanova» – في دراستها البالغة الأهمية «الجمهورية العالمية للآداب La République

Mondiale Des Lettres»- أنه: «منذ فترة طويلة تخلت النظرية الأدبية عن التاريخ... كما ادعت النظرية الأدبية أن صنع تاريخ للأدب يعني التخلي عن النص، أى عن الأدب بمعناه الحقيقى... وتحويل الأدب إلى شيء زمنى لا يعنى تحويله إلى سلسلة من أحداث العالم وربط الأعمال بالتاريخ التاريخى العادى، ولكن يعنى على العكس إدخاله فى زمنية مزدوجة، فتسجيل تاريخ الأدب يعد عملاً غريبًا يتمثل فى إدخال الأدب فى الزمن التاريخى وإظهار كيف ينفصل تدريجيًا عنه، ليشكل فى المقابل زمنيته الخاصة التى لم يتم إدراكها حتى يومنا هذا، وهناك تفاوت زمنى بين العالم والأدب، ولكن الزمن الأدبى هو الذى يسمح للأدب بالتحرر من الزمن السياسى»[1].

على أن المنهجين يمكن أن يكونا متكاملين ولا يمكن الاكتفاء بأحدهما دون الآخر إذا اعتبرنا أن أحدهما يعالج الظاهرة الأدبية في بعدها الجغرافي، والآخر يعالجها في بعدها التاريخي دون الربط التعسفي بين تاريخ الأدب وتاريخ السياسة؛ إذ إن أحدًا لا يستطيع إنكار اختلاف بيئات الأدب العربي وتمايز كل بيئة عن الأخرى، وأن هذا الاختلاف في البيئات يُنتِج ألوانًا من الأدب تختلف ملامحها من بيئة إلى أخرى كما تختلف اللهجات والعادات والتقاليد وملامح الأشخاص؛ فالبيئة اليمنية تختلف عن البيئة الحجازية، أو بيئة نجد، أو الشام، أو مصر، أو السودان، أو العراق، أو موريتانيا، أو بلاد المغرب العربي. وقد كان أمين الخولي يتكلم عن بيئتين: البيئة المادية،

(١) باسكال كازانوفا: الجمهورية العالمية للآداب، ترجمة: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢: ٣٩٩، ٤٠٠.

والبيئة المعنوية، والعلاقة الجدلية بينهما التي تُشكّل الملامح العامة للأدب الذي تنتجه. ومن جهة أخرى فإن أحدًا لا يستطيع إغفال الإطار الجامع لهذه البيئات والمتمثل في ثقافة واحدة، هي الثقافة العربية، التي تضم كل هذه التنوعات والفروق الفردية – بلغة علم النفس – بين كل بيئة وأخرى، لكنها في الوقت نفسه تختلف في نوع إنتاجها الأدبي من عصر إلى عصر، بحيث يمكن أن نرصد ظهور بعض الأشكال الأدبية وازدهارها في أحد العصور، واختفاءها في عصور أخرى.

– في النظرية الأدبية

يقدم الناقد الأمريكي «جوناثان كلر» «النظرية»[1] من خلال عرض القضايا والمناقشات لا من خلال «المدارس»؛ فالنظرية الأدبية ليست مجموعة من الأفكار المنعزلة، ولكنها قوة في المؤسسات. ويحاور «كلر» عددًا من الفلاسفة والمفكرين الذين تناولوا موضوع الأدب والنظرية الأدبية، بدءًا من أفلاطون، حتى جاك دريدا (ت ٢٠٠٤).

وقد لاحظ كلر ظهور ثلاثة أنماط نظرية، منذ الستينيات من القرن العشرين، كان لها تأثير عظيم: أولاً: تأمُّل اللغة والتمثيل (التفكيك)، وثانيًا: تحليل دور الجنوسة والنشاط الجنسي في كل أشكال الأدب والنقد (النسوية)، وثالثًا: تطوُّر النقد الثقافي الموجَّه تاريخيًا لدراسة الممارسات الخطابية (نظرية ما بعد الكولونيالية).

---

(١) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام – المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٥١٤)، القاهرة ٢٠٠٣.

ويتساءل كلر: هل المدخل للنظرية الأدبية هو مجرد وصف «مدارس» النقد الأدبي؟ وهل النظرية الأدبية هي سلسلة من «المقاربات» المتنافسة يتم معالجتها منفردة؟... لكن البنيوية والتفكيك والنسوية والتحليل النفسي والماركسية والتاريخية الجديدة تنطوي على أشياء مشتركة فهل يمكن الحديث عن نظرية عامة لا نظريات معينة؟... وهو يرى أنه من الأحسن أن تناقش «النظريةُ» الأسئلةَ المشتركة من أن تُقدّم فحصًا للمدارس النظرية.

لكن في البداية لا بد من طرح السؤال التالي: ما النظرية؟ «فالنظرية كما تعلم غيرت جذريًا طبيعة الدراسات الأدبية، ولكن الذين يقولون بهذا الرأي لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمي لطبيعة الأدب ومناهج تحليله. وعندما يشكو الناس – هذه الأيام – من أن ثمة تركيزًا كبيرًا على النظرية في الدراسات الأدبية فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمي الكثير جدا في طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئا آخر من وجهة نظرهم. إن ما يقصدونه حقًّا بطريقة دقيقة أن ثمة مناقشات كثيرة جدا لا تمت للمسائل الأدبية بصلة»[1].

ويقرر «كلر» أن النظرية عادةً ما تكون نقدًا لمفاهيم الإدراك المألوف واستكشافًا للمفاهيم البديلة، وهي تعني إعادة طرح أسئلة من نوع: ما المعنى؟

ولكي يجيب عن سؤال: «هل ثمة نموذج لنظرية ما؟»، يحاول كلر فحص بعض كتابات اثنين من مشاهير المنظِّرين هما: «ميشيل فوكو»،

(١) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ١٥.

و«جاك دريدا». الأول في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي»، والثاني في تحليله لموضوع الكتابة والتجربة في كتاب «الاعترافات» لجان جاك روسو.

وعلى الرغم من أن «فوكو» لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق فإن نظريته عن النشاط الجنسي، وتحليله لتاريخه وبحثه عن كيف خُلقت هذه الفكرة، قدمت فائدة عظيمة لدارسي الأدب لأن الأدب يعالج موضوع «الجنس» ويعد أحد الأماكن التي يتم تشييد فكرة الجنس فيها.

أما دريدا فيتوقف عند قول روسو في الاعترافات: «اللغات معدَّة لكي يتحدث بها الناس، أما الكتابة فإنها تؤدي خدمة تكميلية للكلام فقط»، وعند هذه النقطة يتدخل دريدا متسائلاً: ما الإضافة أو التكملة supplement؟

ويرى كلر أن هذين النوذجين يشرحان أن النظرية تنطوي على ممارسة تأملية تخص أطروحات حول الرغبة (فوكو)، واللغة (دريدا).. وهي تتحدى الأفكار المسلَّم بها. ومن خلال هذه الطريقة فإن هذين النوذجين يحرضان القارئ أن يعيد التفكير في المقولات التي يمكن أن نتأمل الأدب من خلالها، ويُظهران القوة الرئيسية الدافعة للنظرية الحديثة التي تمثلت في نقد كل ما يؤخذ على أنه طبيعي، وإثبات أنه في الحقيقة منتج تاريخي وثقافي. وبذلك يمكن تعريف النظرية بأنها خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية، وأنها تحليلية وتأملية، وهي نقد للإدراك المألوف وللمفاهيم المسلم بأنها طبيعية، كما أن النظرية انعكاسية فهي تفكير حول التفكير، وفحص للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء وفي الأدب وفي الممارسات الخطابية الأخرى (ص ٢٩).

في محاولته الإجابة عن سؤال: ما الأدب؟ يعالج كلر المحاور التالية: الأدب بوصفه اللغة البارزة، والأدب بوصفه اتحاد اللغة، والأدب بوصفه خيالاً، والأدب بوصفه موضوعًا استاطيقيًا، والأدب بوصفه تشييدًا متناصًا أو منعكسًا على ذاته.

ويلاحظ كلر أن النظرية الأدبية في الثمانينيات والتسعينيات لم تركز على الاختلاف بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية. ويقرر أن سؤال «ما الأدب» يكتسب أهمية بالغة في سياق النظرية الحديثة «لأن النظرية أبرزت – بطريقة خاصة – أدبية النصوص في جميع أنواعها. فلكي نتأمل الأدبية يمكن أن نضع في حسباننا أنها ذرائع أو وسائل لتحليل تلك الخطابات لممارسات القراءة المستخرجة عن طريق الأدب»[1].

ويتساءل كلر: ما العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؟ ويجيب بأن «الدراسات الثقافية، من حيث المبدأ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوّقها، فاحصةً الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة». ثم يتساءل: لكن ما نوع التضمُّن هذا؟ وهنا يتوقف كلر عند مصدرين للدراسات الثقافية الحديثة: أولهما: البنيوية الفرنسية في الستينيات، التي عالجت الثقافة بما فيها الأدب بوصفها سلسلة من الممارسات لها قواعد وتقاليد ينبغي أن يتم وصفها؛ ومن الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية ما قام به المنظِّر الأدبي الفرنسي «رولان بارت» في كتابه «أساطير Mythologies». فقد اضطلع بارت بـ«قراءات» موجزة لمجالات من الأنشطة الثقافية، بدءًا بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات، وانتهاء بالموضوعات الثقافية الأسطورية.

---

(١) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ٦٠.

والمصدر الثاني للدراسات الثقافية المعاصرة: هو النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا، في أعمال كل من «ريموند ولیامز»، و«ريتشارد هوجارت». ويقترح كلر إمكانية أن يتم جمع المناقشات التي تدور حول العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية تحت موضوعين عريضين، أولهما: ما يسمى بـ «المعتمد الأدبي Literary Canon» أو الأعمال المدروسة في المدارس والجامعات بطريقة منتظمة. وثانيهما: «أنماط التحليل» أو المناهج الملائمة لتحليل الموضوعات الثقافية.

وفي حديثه عن «اللغة والمعنى والتأويل»، يطرح كلر السؤال التالي: هل الأدب نوع خاص من اللغة أو هل هو استخدام خاص للغة؟ لأن السؤال عن طبيعة اللغة وأدوارها والكيفية التي تحللها هو سؤال مهم للنظرية، وهو مرتبط في المقام الأول بالتفكير حول المعنى.

ويحلل كلر نموذجًا من نص شعري استخدمه كثيرًا في فصول كتابه: هما سطران من قصيدة بعنوان «مكامن السر the secret sits»، للشاعر «روبرت فروست Robert Frost»:

«نحن نرقص دائريًا في حلقة، ونفترض..

ولكن السر يكمن في المنتصف، ويعرف..»

فيبحث في معنى الكلمة أولاً، ومعنى النص ودلالاته الكلية وحركة هذه الدلالات وتغيرها ثانيًا. ليجد في النهاية أن «لدينا أنواعًا مختلفة للمعنى، ولكن شيئًا واحدًا يمكن أن نطرحه على العموم هو أن المعنى مؤسس على الاختلاف». لأن أية لغة هي نظام/ نسق من الاختلافات.

وهنا يتوقف كلر ليناقش المفاهيم التي طرحها «فردينان دي سوسير» في هذا المجال.

وإذا كانت اللسانيات تبدأ من حقائق حول ما يتضمنه الشكل والمعنى للمنطوقات بالنسبة للمتكلمين وتحاول أن تفسره لهم فإن ثمة اختلافًا أساسيًا – يقول كلر – عادةً ما يكون مهملاً في الدراسات الأدبية، بين نوعين من المشروعات: أولهما نجده مجسدًا في اللسانيات ويتناول المعاني بوصفها ما يجب أن يكون مشروحًا ومعللاً ويحاول أن يستنتج كيف تكون المعاني ممكنة، وثانيهما على النقيض من الأول يبدأ بالأشكال ويبحث عن تأويلها لكي يخبرنا ما تعنيه حقًا. وهذا هو الاختلاف بين الشعرية أو علم الأدب (البويطيقا) وبين الهرمنيوطيقا؛ فالشعرية تبدأ بالمعاني أو النتائج المقررة وتسأل عن كيف تكون المعاني أو النتائج منجزة؟ ماذا يجعل هذه القطعة في روايةٍ ما تبدو ساخرة أو تهكمية؟ وماذا يجعلنا نتعاطف مع تلك الشخصية المعينة؟ ولماذا تكون نهاية تلك القصيدة غامضة؟ أما الهرمنيوطيقا على الجانب الآخر فتبدأ بالنصوص وتسأل عما تعني، باحثةً عن اكتشاف تأويلات جديدة أو جيّدة.

والهرمنيوطيقا نوعان: فهناك هرمنيوطيقا الاستعادة hermeneutics of recovery، وهرمنيوطيقا الشك hermeneutics of suspicion، كما أن هناك التأويل الذي يتناول النص من خلال وظيفته لإدراك شيء ما، والتأويل التشخيصي sympotomatic interpretation الذي يعالج النص بوصفه العرض لشيء ما ليس نصيًا، فالتأويل التشخيصي يهمل خصوصية الموضوع.

وينتقل كلر إلى الحديث عن «البلاغة، والشعرية، والشعر»، ليعالج الصور البلاغية وعلاقة ذلك بالأنواع/ الأجناس الأدبية Literary Genres، التي ترجع عند اليونانيين إلى أصول ثلاثة كبرى: الشعر poetic أو الشعر الغنائي lyric ، والملحمة أو السرد/ القص narrative ، والمسرحية. ثم يتوقف طويلاً عند الشعر الغنائي الذي هو فيما يبدو أصل كل الأنواع وأقدمها (ألم يكن الأدب في سالف الأزمان يقصد به الشعر في الغالب!). فالناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد» - وهو كتاب جامع للتفكير في الشعر الغنائي والأنواع الأدبية الأخرى - يطلق على المقومات الأساسية للشعر الغنائي: «الثرثرة»، أو «الهذيان»، أو «العبث»، التي تعود جذورها إلى التعويذة أو الرقية واللغز.

ويحلل كلر مفهوم السرد وأشكاله، من خلال المحاور التالية: من يتكلم؟ من يتكلم إلى من؟ متى يتكلم من يتكلم؟ ما اللغة التي يتكلمها من يتكلم؟ ما الوثوقية التي يتكلم بها من يتكلم؟ من يرى؟.. ثم يطرح السؤال الأساسي للنظرية في ميدان السرد: هل السرد شكل جوهري للمعرفة، أي يمنح معرفة عن العالم من خلال فهمه؟ أو هل السرد بنية بلاغية تُشوه قدر ما تُظهر؟ أو هل السرد مصدر للمعرفة أم للإيهام؟ ويقول: «لكي نجيب على هذه الأسئلة فإننا بحاجة إلى معرفة بالعالم تكون مستقلة عن السرديات، وبحاجة أيضًا إلى أساسٍ ما للحكم على هذه المعرفة بأنها أكثر وثوقية مما تقدمه السرديات»[1]. ويقترح كلر بدلاً من الإجابة على هذا السؤال أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف بين إدراك السرد

---

(١) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ١٢٧.

بوصفه بنية بلاغية تنتج إيهام الحصافة أو التبصر، ودراسة السرد بوصفه النوع الرئيسي لفهمٍ ما.

ويعالج كلر مفهوم المنطوق الأدائي Performative Utterance الذي تم تطويره في الخمسينيات على يد الفيلسوف ج. أوستن J.Austin، فقد اقترح أوستن التمييز بين نوعين من المنطوقات: المنطوقات الإخبارية Constative Utterance التي يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة؛ ومثاله: «وعد جورج أن يأتي»، والمنطوقات الأدائية Performatives التي هي ليست صحيحة أو خاطئة؛ ومثاله عند كلر: «أعدك أن أدفع لك»، فهذه الجملة الأخيرة لا يمكن أن تصف الحالة التي عليها الأمور – خلافًا للجملة السابقة التي أخبرت عن جورج – ولكنها تؤدي فعل الوعد، وهنا يكون المنطوق هو الفعل نفسه. وقد قبِلَ نقاد الأدب فكرة الأدائية بوصفها أحد الأشياء التي تساعد على تمييز الخطاب الأدبي بوصفه فعلاً أو حدثًا (أمثولة أو مثَلاً)؛ لأن الأدائية تقطع الصلة بين المعنى وقصد المتكلم، فـ «أي فعل أؤديه بكلماتي ليس محددًا عن طريق قصدي، ولكن عن طريق التقاليد الاجتماعية واللغوية»[1].

ومن هنا «فقيمة الأدب كانت دائمًا متصلة بالتجارب البديلة التي يمنحها الأدب للقراء، وتجعلهم قادرين على معرفة أنه ينشد أن يكون في مواقف خاصة، ومن ثم إحراز نزعات لفعل طرق معينة والبحث عنها. فالأعمال الأدبية تشجع على التماثل مع الشخصيات عن طريق عرض الأشياء من وجهة نظرهم. وقد كان الأدب مسئولاً دائمًا عن تشجيع

(١) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ١٣٥.

الشباب أن يروا أنفسهم مثـل الشخـصيات في الروايـات وأن يبحثـوا عـن التحقق من خلال طرق متشابهة».

ومن الحوادث المشهورة أنه عندما أصدر أديب ألمانيـا «جوتـه» روايتـه «آلام فارتر» التي ينتحر بطلهـا الـشاب في النهايـة نتيجـة فـشله في الحـب، انتشرت في ألمانيا ظاهرة انتحار الشباب، على الرغم مـن «أن المـدافعين عـن التعليم الأدبي كانوا يأملون، على النقـيض مـن ذلـك، في أن الأدب يجعلنـا أناسًا أفضل من خلال التجربة البديلة وميكانيزمات التماثل».

ويقرر كلر في النهاية أن النظرية لا تقدِّم مجموعة من الحلـول، «ولكنهـا تقدم إمكانية الفكر الأبعد. إنها تقتضي التزامًا بالعمـل عـلى القـراءة، وعـلى اختبار الافتراضات القَبْلية وعلى مساءلة الافتراضات التي تمارسها عليها».

وهكذا تتضح لنـا – مـن العـرض الـسابق لآراء الناقـد الأمريكـي في النظرية الأدبية – أحدث رؤية لقضايا الأدب – وأداته الأساسـية: اللغـة – في الوقت الراهن.

وبعدُ، فلعلَّ فصول كتابنا هذا أن تنجح في إثارة بعض القضايا الأدبيـة والفكرية من خلال المعالجة النقدية لبعض النصوص والأعمال الأدبية لعدد من أدباء العربية في العصر الحديث سواء منهم الشعراء أو الكُتّاب!

رفاعة الطهطاوي
رائد حـركة الترجمـة

عاش الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣م) حياة خصبة امتدت اثنين وسبعين عامًا ملأها بالعمل المتواصل والإنجاز غير المسبوق فى مجالات مختلفة؛ حتى قال عنه تلميذه صالح مجدي: «كان (رفاعة) قليل النوم، كثير الانهماك فى التأليف والتراجم، حتى إنه ما كان يعتنى بملابسه»[1].

كان الشيخ رفاعة فى طليعة الطليعة من أعلام النهضة الفكرية فى مصر الحديثة، وقد ترك للأجيال من بعده آثارًا لم تندثر حتى اليوم. وكانت حياته حدًّا فاصلاً بين عصر وعصر. وهنا نذكر ملاحظة للدكتور جمال الدين الشيال تتعلق برفاعة ومن تلاه من رواد النهضة الحديثة فى مصر؛ يقول فيها[2]:

«ظهر فى مصر فى القرنين التاسع عشر والعشرين رجال أفذاذ كانوا رواد الحركات الإصلاحية فى الحياتين الفكرية والاجتماعية، وقد أهّلهم لهذه المنزلة أنهم جمعوا بين الثقافة العربية الشرقية الأصيلة وبين الثقافة الغربية الأوربية الحديثة، وكان رفاعة أول نموذج لهؤلاء الرواد، ويشبهه فى هذا جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ومصطفى عبدالرازق وأحمد أمين وطه حسين، فإن السر فى عظمتهم أنهم جميعًا قبسوا قبسًا من ثقافة الشرق وقبسا من ثقافة الغرب».

كان الشيخ رفاعة قد سافر إلى فرنسا - ضمن أول بعثة كبيرة ضمت أربعة وأربعين مبعوثًا سنة ١٢٤٢هـ = ١٨٢٦م -ليكون إمامًا للبعثة، لا

طالبًا من طلابها، فأصبح «الإمام فى الصلاة إماما للحركة العلمية فى مصر» - على حد تعبير أحمد أمين[٣].

ودلالة هذا واضحة؛ فالشيخ رفاعة كان أكثر أعضاء البعثة رسوخا فى ثقافته العربية الإسلامية، وكان قبل سفره يلقى الدروس فى الجامع الأزهر ولم يكن قد بلغ الخامسة والعشرين بعد، وهى السن التى سافر فيها إلى فرنسا. فلما أتيحت له فرصة الاتصال بالحضارة الفرنسية والتفاعل مع ثقافة العصر استطاع أن يُنتج فكرًا جديدًا واكتسبت حياته حيوية بالتجارب الجديدة. ولم يكن هذا ليتم بطريقة آلية، لكنه استلزم طاقة إنسانية خلاَّقة قادرة على هضم الجديد والغريب والاستفادة منه فى تلقيح ما لديها لتُنتج ثمرةً جديدة نافعة تمتد بعمرها فى المستقبل.

وليس كل إنسان قادرًا على إحراز هذه النتيجة وبلوغ هذه الغاية؛ فكثيرًا ما أتيحت تجربة الاختلاط بالمجتمعات والثقافات والأفكار الجديدة لأناس كثيرين، فبعضهم ذاب سريعًا فى الغير وتلاشى إلى الأبد وهو يحسب أن هذا هو النجاح الأخير. والبعض الآخر ظلَّ على جموده لا يتأثر ولا يتفاعل تفاعلاً إيجابيًّا مثمرًا مع حضارة وتجارب وثقافات الغير، ولاينتفع بشيء اللهُمَّ إلاَّ بعض القشور الخادعة فى لغة الكلام وبعض السلوكيات المقتبسة بلا وعى ولا فهم ولا إدراك.

صِنْفٌ ثالث هو الذى أخذ بقوة مع الوعى الكامل والإدراك الصحيح لقيمة كل شيء، فهو لم يرفض ما لديه من ثقافة تقليدية موروثة، ولم يلفِظ ما لدى الآخرين من ثقافات وتجارب مغايرة، بل استفاد من كل ذلك ليعطى

عطاءً جديدًا يخرج بعد ذلك شرابًا سائغًا هو ماء الحياة فيه شفاء للناس. وهو مشغول طول الوقت باللحظة القادمة دون الالتفات إلى الوراء لأنه يعتقد يقينًا بأن الماضى مات وانتهى ولن يعود، وأن التاريخ أمامه لا وراءه.

هذا الصنف الممتاز من البشر استطاع أن يحل كل تناقضات الوجود الإنسانى ويجعل له معنى وهدفًا ليصبح إضافة حقيقية للحياة على كل المستويات: على المستوى الشخصى، والعائلى، والوطنى، والإنسانى، ولتصبح تجربته الشخصية إضافة لتجربة الجنس البشرى كله.

من بين هؤلاء كان الشيخ رفاعة الطهطاوى الذى عاش حياة عريضة متجددة زاخرة بالتجارب الإنسانية والعطاء الدائم، فى ظروف لم تكن مواتية له كل الوقت، بل لقد عانى ولاقى من العقبات والصعوبات ما لا يتحمله أى إنسان، وذاق طعم النفى والحرمان من الوظائف فى قمة نضجه وقدرته على العطاء، فلم ينكث ولم ييأس ولم يتراجع، وإنما ظل يكافح لتحقيق الخير والحياة الإنسانية الراقية لأبناء وطنه. وكان كفاحه فى ثلاث جبهات وعلى ثلاثة مستويات، وفى إطار محدد:

كان كفاحه أولا ضد طغيان السلطان الذى كان يرى الرعية ملكا خاصا له يتصرف فيها كيف يشاء وكيفما يملى عليه هواه. وثانيا ضد النفوذ الأجنبى سواء كان تركيًا أو أوربيًا. وأخيرًا ضد الطابور الخامس من أبناء جلدته الذين وصفهم «طه حسين» بأنهم لايعملون ولايحبون أن يعمل غيرهم.

وكان كفاحه على ثلاثة مستويات: الترجمة، والتأليف، والنشر: فقد رأى بثاقب نظره ونافذ بصيرته - كما يقول الدكتور الشيال - أن النهضة العلمية يجب ألا تعتمد على الترجمة وحدها.

بل يجب أن تعتمد أيضًا على إحياء المؤلفات القديمة ونشرها، فسعى حتى صدرت الأوامر بطبع عدد من أمهات الكتب العربية القديمة. وشارك أيضًا في حركة التأليف بعدد من المؤلفات التي تتناول أخطر قضايا النهضة في ذلك الوقت. كل ذلك في إطار مؤسسات الدولة ومن خلالها؛ ليكون متاحًا لمن يأتي بعده أن يكمل ما بدأه هو.

هذا هو رفاعة الطهطاوي، وهذه هي شخصيته ذات الجوانب المتعددة. لكننا سنقتصر هنا على جانب واحد منها: هو نشاطه في مجال الترجمة.

رفاعة المترجم:

مارس رفاعة الترجمة منفردا، ومتعاونا مع تلاميذه. فماذا ترجم منفردا؟ وماذا ترجم بالتعاون مع زملائه وتلاميذه؟ وهل كانت هناك خطة منهجية سار وفقًا لها؟ وما ملامح تلك الخطة وذلك المنهج؟ وما الرؤية والهدف اللذان كانا يوجهان نشاط الترجمة الذي أنتج ذلك التراث الذي سنرصده توًّا في قائمة مترجمات رفاعة؟

أولاً: مترجمات رفاعة:

في نهاية مدة بعثته في باريس (١٨٢٦ - ١٩٣١م) تقدم رفاعة إلى الامتحان النهائي بخلاصة جهوده في الترجمة، وهي اثنتا عشرة رسالة ترجمها من الفرنسية إلى العربية وهي:

١ - نبذة في تاريخ اسكندر الأكبر، مأخوذة من تاريخ القدماء.
٢ - كتاب أصول المعادن.

٣- رزنامة (تقويم) سنة ١٢٤٤هـ ألفه مسيو جومار Jomard لاستعمال مصر والشام، متضمنا لشذرات علمية وتدبيرية.

٤- كتاب دائرة العلوم فى أخلاق الأمم وعوايدهم.

٥- مقدمة جغرافية طبيعية مصححة على مسيو دهنبلض De Humboldt.

٦- قطعة من كتاب ملطبرون Melte-Brun فى الجغرافية.

٧- ثلاث مقالات من كتاب لجندر Legendre فى علم الهندسة.

٨- نبذة فى علم هيئة الدنيا.

٩- قطعة من عمليات رؤساء ضابطان عظام (ضباط العسكرية).

١٠- أصول الحقوق الطبيعية التى تعتبرها الإفرنج أصلاً لأحكامهم.

١١- نبذة فى الميثولوجيا يعنى جاهلية اليونان وخرافاتهم.

١٢- نبذة فى علم سياسات الصحة.

١٣- كذلك قدم رفاعة للجنة الامتحان كراسة أخرى فيها مخطوطة رحلته إلى باريس، لأن هذه الرحلة ليست تأليفا كلها بل فيها نبذ كثيرة مترجمة فى مختلف العلوم، وفيها أيضًا ترجمة الدستور الفرنسى الذى وضعه لويس الثامن عشر، وسماه رفاعة «الشَّرْطة» تعريبًا للكلمة الفرنسية Charte ومعناها «الميثاق» أو «العهد» أو «الوثيقة»[1].

بعد عودته من البعثة (١٢٤٦هـ=١٣٨١م) تم تعيينه مترجما بمدرسة الطب ومدرسًا للترجمة بها لمدة سنتين، فطبع كتابين مما ترجم وهو فى باريس، هما:

١٤- كتاب «المعادن النافعة لتدبير معايش الخلائق»، تأليف فرارد Ferard، وهو رسالة صغيرة فى ٤٧ صفحة من القطع المتوسط، وتم طبعه فى بولاق فى

شوال سنة ١٢٤٨هـ = ١٨٣٣م، والأصل الفرنسى لهذا الكتاب بعنوان: Traite des mines ، وهو من أقدم ما ترجم رفاعة.

١٥ - «قلائد المفاخر فى غريب عوائد الأوائل والأواخر»، ويقع فى ١١٢ صفحة من القطع المتوسط، وكان قد أتم ترجمته فى باريس سنة ١٢٤٥هـ، وطبع فى بولاق سنة ١٢٤٩هـ، وأصله الفرنسى بعنوان: Apercu historique sur les moeurs et coutumes des nations، ومؤلفه Depping[٥].

ثم نُقل رفاعة مترجما بمدرسة الطوبجية (المدفعية) بطرة بدلاً من المستشرق الشاب كنيك Koenig وظل بها سنتين (من ١٢٤٩ إلى ١٢٥١هـ) حيث قام بترجمة بعض الكتب الهندسية والجغرافية اللازمة لطلاب هذه المدرسة، منها:

١٦ - كتاب «مبادئ الهندسة» (هندسة سانسير) الذى طبع سنة ١٢٤٩هـ، وأعيد طبعه سنة ١٢٥٩هـ وبآخره معجم يتضمن بعض المصطلحات الهندسية، ثم أعيد طبعه مرة أخرى سنة ١٢٧٠هـ.

١٧ - كتاب «التعريبات الشافية لمريد الجغرافية» الذى طبع سنة ١٢٥٠هـ، وأعيد طبعه سنة ١٢٥٤هـ، وهو مجلد ضخم يضم مجموعة فصول انتخب فيها خلاصة الكتب الجغرافية الفرنسية المطولة[٦].

١٨ - وفى سنة ١٢٥٠هـ كان مرض الطاعون قد انتشر فى القاهرة وفى كثير من المدن الأخرى، فسافر رفاعة إلى بلدته طهطا ومكث فيها ستة أشهر، وهناك أنهى ترجمة الجزء الأول من كتاب «الجغرافيا العمومية Précis de la Geographie Universelle» تأليف الجغرافى الفرنسى

المسيو فيكتور أدولف ملطبرون Malte Brun ، وكان قد بدأ بترجمة صفحات منه فى باريس[٧]. وبعد اثنى عشر عاما وفى سنة ١٢٦٣هـ انتهى رفاعة من ترجمة مجلد آخر من جغرافية ملطبرون، فأُنعِمَ عليه برتبة أميرالاى وأصبح يدعى رفاعة بك[٨].

١٩ - قضى رفاعة فى السودان ثلاث سنوات بعد تولى عباس الأول الحكم سنة ١٢٦٥هـ =١٨٤٩م. وعاد عندما تولى سعيد سنة ١٢٧٠هـ =١٨٥٤م. وفى هذه المدة التى قضاها فى السودان مؤسسًا وناظرًا لمدرسة الخرطوم الابتدائية، شغل وقته بترجمة رواية «وقائع تليماك Les Aventures de Telemaque» تأليف الأسقف الكاثوليكى الفرنسى فرانسوا فينيلون Francois Fenelon (١٦٥١ - ١٧١٥م) الذى كتب هذه الرواية لتلميذه دوق بورجونى حفيد وولى عهد لويس الرابع عشر؛ «كى يدعم الحاسة الخلقية فى تكوينه ويعلمه تعليما غير مباشر أصول الحكم العادل كما يراها المعلم إلى جانب مساعدته على مراجعة آداب وأساطير الإغريق القديمة»[٩]، وظهرت طبعتها الأولى فى باريس سنة ١٦٩٩م. وقد سماها رفاعة: «مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك»، وقام أحد تلاميذه بطبعها - فيما بعد - بالمطبعة السورية فى بيروت[١٠].

ثانيًا: مترجمات رفاعة مع تلاميذه:

ذكر أعضاء اللجنة التى ألفها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، والتى قامت بإعداد «نشرة عن كتب رفاعة رافع الطهطاوي» بمناسبة إحياء ذكراه فى جمادى الثانية ١٣٧٨هـ = ديسمبر ١٩٥٨م؛ أن «رفاعة ترجم بنفسه وبإشرافه ما يربو على ستمائة كتاب»[١١].

فبعد عودته من باريس اشتغل رفاعة - كما ذكرنا سابقاً - مترجماً فى مدرسة الطب ومدرسًا للغة الفرنسية بها خلفًا ليوحنا عنحورى، لكن عمله اقتصر على التصحيح والتحرير، فقام بمراجعة كتاب «التوضيح لألفاظ التشريح البيطري»، من تأليف جيرار، وترجمة يوسف فرعون، وتصحيح الشيخ مصطفى حسن كساب[12].

وكان رفاعة - بجانب قيامه بأعمال الترجمة والتأليف - يراجع ويصحح جميع الكتب التى يترجمها تلاميذه فى مدرسة الألسن، بل كان هو الذى يختار لهم الكتب التى يترجمونها، طيلة ست عشرة سنة قضاها ناظرًا لمدرسة الألسن وبعد أن ألحق بها قلم الترجمة أيضًا (وذلك قبل أن يتم إلغاء مدرسة الألسن وقلم الترجمة فى عهد عباس الأول سنة ١٢٦٦هـ = نوفمبر١٨٤٩م)؛ فقام بمراجعة وتصحيح كتب مختلفة فى الطب والجغرافية والرياضيات، وفى التاريخ والأدب؛ منها:

- كتاب «**نزهة المحافل فى معرفة المفاصل**» الذى ترجمه محمد عبد الفتاح.
- كتاب «**تحفة القلم فى أمراض القدم**» ترجمة محمد عبد الفتاح أيضًا.
- كتاب «**الدراسة الأولية فى الجغرافية الطبيعية**» الذى ترجمه أحمد الرشيدى.
- كتاب «**الأقوال المرضية فى علم بنية الكرة الأرضية**» الذى ترجمه أحمد فايد.
- كتاب «**بداية القدماء وهداية الحكماء**»، وهو أول كتاب حديث ينشر باللغة العربية فى التاريخ القديم، وقد طبع سنة ١٢٥٤هـ = ١٨٣٨م.

- كتاب «**تنوير المشرق بعلم المنطق**» تأليف دومرسيه Dumarsais، الذى ترجمه خليفة بك بن محمود، وطبع سنة ١٢٥٤هـ.
- كتاب «**تعريب الأمثال فى تأديب الأطفال**» ترجمة عبد اللطيف أفندى، وذلك سنة ١٢٦٣هـ= ١٨٤٧م.
- كتاب «**الروض الأزهر فى تاريخ بطرس الأكبر**» تأليف فولتير Voltaire وترجمه أحمد عبيد الطهطاوى، سنة ١٢٦٦هـ= ١٨٤٩م.
- وكتب أخرى كثيرة راجعها رفاعة بعد أن قام تلاميذه بترجمتها(١٣).

وفى أوائل عهد إسماعيل تم إنشاء قلم الترجمة الجديد وعين رفاعة بك ناظرًا له، فاختار معاونيه فى العمل من تلاميذه القدماء خريجى مدرسة الألسن القديمة وهم: عبدالله السيد، وصالح مجدى، ومحمد قدرى، ومحمد لاظ، وعبدالله أبوالسعود، واشتركوا جميعًا فى ترجمة القانون الفرنسى بإشراف رفاعة، وطبعت هذه الترجمة فى مجلدات فى مطبعة بولاق بين سنتي١٢٨٣، ١٢٨٥هـ.

ففى سنة ١٢٨٣هـ = ١٨٦٦م تمت ترجمة وطبع «القانون الفرنساوى المدنى Le Code Civil Francais» وهو الجزء الأول من الكود الفرنسى، وقد اشترك فى ترجمته رفاعة، وعبدالله أبوالسعود، وأحمد حلمى، وعبدالسلام أفندى.

وفى سنة ١٢٨٥هـ = ١٨٦٨م تمت ترجمة وطبع «قانون التجارة الفرنسى Le Code Commercial Francais» (١٤).

فى التكنيك :

يقول د. أنور عبد الملك(*): «هناك العديد من المسائل التكنيكية التى تسترعى الانتباه فيما يتعلق بحركة الترجمة فى ذلك العصر. أولا فيما يختص منها بالجهاز المكلف بالترجمة: فقد كان القائمون بها فى البداية من السوريين أو المصريين الهواة غير المتخصصين. وقد بدأت عملية التخصص تتسع بعودة البعثات غير أنه كان من الأمور الشائعة أن يقوم أكثر من مترجم بالاشتراك فى ترجمة كتاب واحد: تلك كانت القاعدة فى مدرسة الألسن ومدرسة المهندسين على حد سواء. وكانت مدرستا الطب والطب البيطرى وحدهما تسيران على نظام تخصيص مترجم واحد للكتاب. وعلى ذلك نستطيع أن نقدر المكانة التى كان يشغلها المحررون والمصححون الذين كانوا يساعدون ويعضدون فئات المترجمين دون كلل... ويبدو فعلاً - كقول هيورث دون J. Heyworth-Dunne - أن مهمة المترجم الرئيسية هى وضع ترجمة واضحة تستخدم فى فصول الدراسة».

ويضيف د. أنور عبد الملك: «فى البداية سادت الأخطاء والبلاغة المفتعلة والتهويل والتفخيم اللفظى. ومع عودة البعثات، بدأ الاهتمام بالدقة، وأصبح أغلب المترجمين يميلون إلى الاقتراب من النص المترجم، بأكثر مما يتقيدون بأساليب التعبير فى اللغة العربية مستهدفين الدقة، وقد كان الطهطاوى الوحيد الذى سن الطريقة التى جرى عليها أسلوب المترجمين المعاصرين أى التعبير عن روح النص المترجم أكثر من التقيد بحرفيته. غير أن الطريقة القديمة ظلت سائدة مع ذلك فيما يتصل بعناوين المؤلفات المترجمة والمنشورة باللغة العربية بحيث كان من المستحيل تقريبًا

التوصل إلى معرفة العنوان الأصلى وراء تزويقات وتحليات السجع القديم، كذلك فإن الكثير من الترجمات لا يذكر العنوان الصحيح للكتاب الأصلى ولا اسم المؤلف الأجنبى ومن ثم كان عدم دقة الإحصاءات»[١٦].

ويحدثنا الدكتور الشيال عن المراحل التى مرت بها الترجمة فى عصر محمد على، فقد بدأت على يد جماعة من السوريين كان أولهم الأب رفائيل، وعندما ألحق سوريون آخرون بمدرسة الطب، بدأت الحكومة بوضع تقليد جديد هو إشراك جماعة من شيوخ الأزهر معهم فى النقل لتخير الألفاظ والمصطلحات العلمية العربية، أو لاشتقاق ونحت ألفاظ ومصطلحات جديدة، ثم لتصحيح الأسلوب وصياغته صياغة عربية صحيحة[١٧].

ويلاحظ الدكتور الشيال أن حركة الترجمة لم تتجه فى البداية إلى التخصص، فكان الطبيب يترجم فى الجغرافيا، والمبعوث للتخصص فى صناعة الحرير يترجم كتابًا فى التاريخ. وقد استمر هذا الأسلوب حتى بعد إنشاء مدرسة الألسن؛ فكان المترجم ينتهى من ترجمة كتاب فى التاريخ أو الجغرافيا، فيعهد إليه بترجمة كتاب آخر فى الكيمياء أو النبات أو الهندسة أو الرحلات.. إلخ.

ورفاعة نفسه ترجم فى كل علم وفن. لكن الحركة كانت تتجه نحو التخصص شيئًا فشيئًا؛ فالذين عينوا فى مدرسة الطب من خريجى البعثات تخصصوا فى ترجمة العلوم الطبية دون غيرها، والذين عينوا فى مدرسة المهندسخانة تخصصوا فى ترجمة العلوم الرياضية. كذلك خريجو الألسن كانوا فى طريقهم للتخصص: فأبوالسعود وخليفة محمود كادا يتخصصان فى ترجمة الكتب التاريخية، وصالح مجدى فى ترجمة الكتب الهندسية والحربية، ومحمد الشيمى فى ترجمة الكتب الرياضية[١٨].

وإذا كانت مدرسة الألسن قد أخذت بنظام أن يشترك فى ترجمة الكتاب الواحد أكثر من مترجم، كما حدث مثلاً فى ترجمة كتاب «تاريخ الدولة العربية» الذى اشترك فى ترجمته ٤ من تلاميذها، وكتاب «رحلة أنخرسيس جوان فى بلاد اليونان»[١٩] الذى اشترك فى ترجمته ١٢ من تلاميذها؛ فإن النصوص كذلك لم تكن تترجم كاملة فى كل الأحيان، فهناك كتب جمعت أجزاؤها من كتب كثيرة مختلفة، وكتب تركت بعض فصولها، وكتب أضيفت إليها أجزاء وفصول عن كتب أخرى أجنبية أو عربية.

كذلك يلاحظ الدكتور الشيال أن أسلوب الترجمة كان أسلوبًا علميًا خالصًا[٢٠]. وهذا كله يعكس طبيعة الأهداف العملية التى كانت تسير وفقًا لها حركة الترجمة فى ذلك العصر، وفيه مشابه مع حركة الترجمة التى تمت أثناء النهضة العربية الأولى فى القرن الرابع الهجرى = العاشر الميلادى.

أما خطة رفاعة عند توليه نظارة مدرسة الألسن فكانت واضحة تمامًا: إذ اختار لتلاميذه - فى البداية - بعض الكتب التى قرأها ودرسها فى باريس، وانصبت عنايته - بعد ذلك - فى ترجمة كتب التاريخ والجغرافيا بالدرجة الأولى، وأراد أن يترجم كتبًا مختلفة تغطى تاريخ العالم منذ أقدم العصور حتى أحدثها[٢١]. كما ترجم هو كتبًا فى الجغرافيا أشهرها جغرافية ملطبرون. ويقول جاك تاجر عن المجلدات الأربعة التى ترجمها رفاعة من هذا الكتاب: «يظهر من مطالعتها أنه ترجمها على عجل، والواقع يؤيد ذلك لأننا علمنا أنه ترجم مجلدًا منها فى ستين يومًا»[٢٢].

ويقرر الدكتور الشيال - بعد فحص فقرة من ترجمة رفاعة ومقابلتها بالأصل الفرنسى - «أن رفاعة يتقيد بالنص الأجنبى تقيدًا يُخرج الترجمة

وفيها شيء من العجمي»[٣٣]. ويبدو أن ذلك نتيجة لما أشار إليه جاك تاجر من أنه ترجمها على عجل نظرًا للظروف التى تطلبت منه أن تتم الترجمة فى مدة محددة.

أما رواية «تليماك» فقد صرّح رفاعة فى المقدمة بأن عمله يدخل فى باب التعريب، فهو يقول(ص٤): «فما تسليت هناك - أى فى السودان - إلاّ بتعريب تليماك»، ويقول مرة أخرى(ص٥): «فبذلت غاية المجهود فى إنجاز هذا المقصود. وأديت التعريب بأسهل تقريب وأجزل تعبير. وتحاشيت مما يورث المعانى أدنى تغيير. ويؤثر فى فهم المقصود أقل تأثير. اللهم إلاّ أن يكون ثَمّ محلاً (هكذا) مخلاً بالعادة فأتمحّل لذكر مآل المعنى ومضمونه بعبارات تفيد لازم المعنى أكمل إفادة. وهذه أساليب فى قالب الترجمة معتادة».

ويرى جاك تاجر، بعد مقابلة فقرة مع الأصل الفرنسى، أن رفاعة «تصرَّفَ كثيرًا فى الترجمة أو بمعنى آخر تجنب الترجمة الحرفية»، ويرى من ناحية أخرى أن «نبوغ رفاعة بك ظهر بوضوح فى ترجمة الكود ومصطلحاته الفنية»[٣٤] - يعنى القوانين الفرنسية المعروفة بالكود.

ويصف أحمد خاكى منهج رفاعة فى ترجماته عمومًا بأنه «اتبع طريقة مثلى فى الترجمة... وحين كان يترجم كان يحاول أن يصوغ الاصطلاح الفرنسى بنظيره العربى. وكان يتمسك فى بعض ترجماته بقواعد البلاغة بمفهومها القديم، لكنه كان يتحرر من الصناعة اللفظية فى أغلب ما ترجم وحين واجه مشكلة ألفاظ اللغة أراد أن يضع لنفسه معجما يكاد يكون شخصيًا، بأن يضع كل لفظ من اللغة المنقولة أمام مرادفه من اللغة المنقول إليها»[٣٥].

وهكذا فإن رفاعة سلك فى ترجماته ومنقولاته ومعرباته منهجًا معتدلاً متوازنًا بين ترجمة اللفظ وترجمة المضمون، أو كما يقول محمد عبد الغنى حسن: «كانت مدرسة الشيخ رفاعة الطهطاوى فى الترجمة هى المدرسة التى واءمت بين أهمية اللفظ وأهمية المعنى، على أن يكون كل منهما على قدر صاحبه، فلا يطغى واحد على الآخر»[٢٦].

وإذا كانت لغة رفاعة فى مترجماته ومؤلفاته على السواء تذكرنا بلغة كتاب العصر العثمانى فى بعض الأحيان، مع استخدام ألفاظ معاصرة مقتبسة من البيئة التى كان يغلب عليها فى ذلك الوقت الطابع التركى، وبعض الألفاظ العامية : فإن رفاعة فى كل ذلك لم يكن إلا ابن عصره الخارج توًّا من حقبة ظلام وجمود وتخلف امتدت قبله أكثر من ثلاثة قرون، لكنه كان فاتحة عصر تطور وازدهار تجلى فيمن أتى بعده من رواد النهضة الكبار الذين خلصوا النثر العربى من كل القيود التى كانت تكبله فى الماضى.

رسالة رفاعة:

أما رسالة رفاعة فى الترجمة ودعوته لترجمة العلوم العصرية فللأسف لم تتم بل توقف كل شيء لأسباب تاريخية معروفة عملت على وأد مشروع النهضة المصرية الحديثة. وللأسف أيضًا فإن مشروع رفاعة لتعريب العلوم والمعارف العصرية لم يُستأنف حتى اليوم، فضلاً عن تطويره، بل حدثت بيننا وبينه قطيعة، وسار بين القوم اعتقاد غريب بأن ترجمة العلم عمل غير مجد ولاقيمة له، وألغينا العلم من كل برامج الترجمة أو التعريب فى كل المؤسسات وعلى كل المستويات.

وكما يقول الدكتور جابر عصفور فقد اكتفينا «بترجمة الأعمال الأدبية أو الدراسات المتصلة بها فى الأغلب الأعم، وهو وضع ترتب عليه ضمور حركة الترجمة فى مجالات كثيرة من المعرفة الإنسانية، وعلى رأسها مجالات العلوم التطبيقية وما يتصل بها من معارف وعلوم بَيْنية لا تتوقف عن التولد أو التقدم، الأمر الذى أدى إلى تأكيد هامشية العلم فى ثقافتنا، وقدم الدليل غير المباشر على أن العلم لم يصبح إلى اليوم مكوّنًا أساسيًا من ثقافتنا، ومصداق ذلك أننا لانزال نتحدث عن الثقافة بمعزل عن العلم، كما لو كان العلم غير الثقافة، وكما لو كانت الثقافة يمكن أن تقوم دون العلم، وترتب على ذلك الوضع، مع الأسف، نقص شنيع فى إعداد المترجمين الأَكْفَاء فى مجالات العلوم، وعدم الاهتمام بالتخصص فى الترجمة العلمية، أو تدريس تقنياتها النوعية ضمن برامج دبلومات أو شهادات الترجمة التى تمنحها أقسام اللغات فى الجامعات العربية أو كلية الألسن المصرية، ولولا بعض الجهود الفردية المتناثرة التى يقوم بها بعض رجال العلم المهتمين بالثقافة العامة، وإشاعة الثقافة العلمية فى المجتمع، لكان الكتاب العلمى المترجم نسيًا منسيًا فى ثقافتنا.

والحق أنه قد آن الأوان لتحقيق التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية، بحيث لا تتركز الترجمة على مجال معين، بينما تظل بقية المجالات بعيدة عن دائرة الاهتمام»[٢٧].

فهل مِنْ مجيب؟ وهل مِنْ أمل فى وصل ما انقطع من جهود رفاعة ومدرسته فى الترجمة؟!

الهوامش:

(١) جمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوى - سلسلة نوابغ الفكر العربى(٢٤) - الطبعة الثانية - دارالمعارف - القاهرة ١٩٧٠: ٤٨.

(٢) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢١.

(٣) أحمد أمين: زعماء الإصلاح فى العصر الحديث، نقلا عن جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢٤.

(٤) رفاعة الطهطاوى: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز - ضمن كتاب أصول الفكر العربى الحديث عند الطهطاوى للدكتور محمود فهمى حجازى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٤: الفصل السادس من المقالة الرابعة: فى الامتحانات التى صنعت معى فى مدينة باريس: ٣٣٩، ٣٤٠، والفصل الثالث من المقالة الثالثة: فى تدبير الدولة الفرنساوية: ٢٢٩وما بعدها. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر - دار المعارف بمصر - القاهرة١٩٤٦: ٥٤، ٥٥. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على - دارالفكر العربى - القاهرة ١٩٥١ : ١٢٥ - ١٢٩.

(٥) أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم فى عصر محمد على - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة١٩٣٨: ٢٥٩. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٥٥. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على: ١٣٥. ومحمود فهمى حجازى: المرجع السابق: ٤٨٣. ومحمود محمد الطناحى: الكتاب المطبوع بمصر فى القرن التاسع عشر تاريخ وتحليل - دار الهلال - القاهرة ١٩٩٦: ٦٣.

(٦) أحمد عزت عبدالكريم: المرجع السابق: ٤٠٩. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٥٥، ٥٦. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على: ١٣٣، ١٣٤. ومحمود فهمى حجازى: أصول الفكر العربى الحديث عند الطهطاوي: ١٣١، ١٣٣. ومحمود محمد الطناحى: الكتاب المطبوع بمصر فى القرن التاسع عشر: ٦٥.

(٧) محمود فهمى حجازي: المرجع السابق: ٤٨٣. وجمال الدين الشيال: المرجع السابق: ١٣٦، وقد أشير فى الطبعة السادسة من الأصل الفرنسى، ص٩ هامش واحد، باريس١٨٥٣، إلى ترجمة رفاعة التى نشرت بالقاهرة.

(٨) جمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوى: ٣٨. ويذكر جاك تاجر - المرجع السابق: ٥٥ - أن رفاعة ترجم من هذا الكتاب ٤ مجلدات كبيرة.

(٩) جابر عصفور: إنطاق المسكوت عنه - مجلة العربى، العدد(٤٩٩) - الكويت، يونيو ٢٠٠٠: ٧٨.

(١٠) جمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوى: ٤٢.

(١١) وزارة الثقافة والإرشاد القومى: نشرة عن كتب رفاعة رافع الطهطاوى - مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة١٩٥٨: ٨. وكانت اللجنة مكونة من: أنور لوقا، وجمال الدين الشيال، وآخرين.

(١٢) جاك تاجر: المرجع السابق: ٥٣. وجمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوى: ٣٠، ٣١. ومحمود محمد الطناحى: المرجع السابق: ٦٤ وراجع الفرق بين التحرير والتصحيح فى: جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت١٩٩٢ - ٤: ٥٤٨.

(١٣) أحمد عزت عبد الكريم: المرجع السابق: ٣٣٤ وما بعدها. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على: ١٥٠وما بعدها. وله أيضًا: رفاعة رافع الطهطاوى: ٣٧. ومحمود فهمى حجازى: المرجع السابق: ١٣٢، ١٣٣. ومحمود محمد الطناحى: المرجع السابق: ٦٥، ٦٧.

(١٤) جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - ٤: ٦٣٥. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٩٩. وجمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوى: ٤٦. والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب: نشرة عن كتب رفاعة رافع الطهطاوى:١٢. ومحمود فهمى حجازى: المرجع السابق: ١٣٢.

(١٥) أنورعبد الملك : نهضة مصر - ترجمة حمادة إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨١: ١٤٥.

(١٦) أنور عبدالملك: المرجع السابق: ١٤٧. وملاحظته الأخيرة الخاصة بعدم ذكر العنوان الأصلى للكتاب المترجم، وإغفال اسم المؤلف فى أحيان كثيرة: نجدها أيضًا فى دراسة مصطفى ماهر: مدرسة رفاعة - مجلة الألسن للترجمة - العدد الأول - القاهرة، يونية ٢٠٠١: ٦٨ وما بعدها - عند فحصه لبعض مترجمات أربعة من تلاميذ رفاعة.

(١٧) جمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد علي: ٢٠٧. وراجع أيضًا: أحمد عزت عبدالكريم: المرجع السابق: ٢٥٧. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر:١٩ وما بعدها حيث قسم تاريخ الترجمة فى عصر محمد على إلى ثلاث مراحل كان آخرها إنشاء مدرسة الألسن.

(١٨) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢٠٩، ٢١٠.

(١٩) هو كتاب «Le Voyage du jeune Anacharsis en Grece». راجع: محمود فهمى حجازى: المرجع السابق: ٤٨٥.

(٢٠) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢١٠، ٢١٤.

(٢١) الشيال: المرجع السابق: ٢٠٩.

(٢٢) جاك تاجر: المرجع السابق: ٥٥.

(٢٣) الشيال: المرجع السابق: ٢١٨.

(٢٤) جاك تاجر: المرجع السابق: ١٤٢، ١٤٣.

(٢٥) أحمد خاكى: رفاعة الطهطاوى مترجما - ندوة الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى - كلية الألسن (١٨ - ٢١ ديسمبر١٩٧٦) - مطبعة جامعة عين شمس١٩٨٤: ٣٩٤.

(٢٦) محمد عبد الغنى حسن: فن الترجمة فى الأدب العربى - دار ومطابع المستقبل - القاهرة ١٩٨٦: ٤٧.

(٢٧) جابرعصفور: حول المشروع القومى للترجمة - مجلة العربى، العدد (٤٩٤) - الكويت، يناير ٢٠٠٠: ١٠٣.

وجوه أوروبية
فـي ديـوان شوقـي

لأوروبا في ديوان شوقي حضور بارز على عدة مستويات؛ فهناك الشخصيات الأدبية والتاريخية، والسياسية، والفنية، وهناك المدن والعواصم والمعالم الحضارية.

وشوقي (١٨٦٨ – ١٩٣٢) في ديوانه يمثل الثقافة العربية الإسلامية في العصر الحديث الذي يبدأ – حسبما اصطلح المؤرخون – عام ١٧٩٨م (١٢١٣ هـ)، عام احتلال الفرنسيين مصر بقيادة نابليون بونابرت. وبعد ذلك التاريخ اتصل المثقفون المصريون بالبيئة الأوروبية عندما أرسل محمد علي البعثات إلى أوروبا بدءًا من عام ١٨٢٦م.

وقد عرف شوقي أوروبا بشكل مباشر عندما سافر في بعثة إلى فرنسا لدراسة القانون سنة ١٨٩٠م، ومنذ ذلك الوقت لم تنقطع صلة شوقي بأوروبا.

والمتتبّع لصورة أوروبا في ديوان شوقي يجد تمايزًا واضحًا بين أوروبتَيْن:

١. أوروبا بدلالتها الحضارية الممثلة للحضارة الغربية الحديثة.
٢. أوروبا بدلالتها الجغرافية التي مازالت تحتفظ في بعض مناطقها بملامح عربية أو إسلامية.

فبالنسبة لأوروبا بدلالتها الجغرافية: احتفل شوقي بالآثار والمعالم الإسلامية في غرب أوروبا، وذلك من خلال تجربته في منفاه بالأندلس (١٩١٤ – ١٩١٩م) والتي سجلها في عدد من القصائد عُرفت بالأندلسيات، كسينيته التي مطلعها[١]:

---

١ - أحمد شوقي: الشوقيات – مكتبة مصر – القاهرة ١٩٩٣ – ٢: ٤٥.

اخْـتِلافُ النهَـارِ والليْـلِ يُنْـسِي   اذْكُـرَا لِي الـصِّبَا وَأيَّـامَ أُنْـسِي

ونونيته التي مطلعها[1]:

يَـا نَـائِحَ الطَّلْـحِ أشْـبَاهٌ عَوَادِينَـا   نَـشْجَى لِوَادِيـكَ أَمْ نَأْسَـى لِوَادِينَـا

وموشحه الذي مطلعه[2]:

مَـنْ لِنِـضْوٍ يَتَنَـزَّى أَلَمَـا   بَـرَّحَ الـشَّوْقُ بِـهِ فِي الغَلَـسِ

حَـنَّ لِلْبَـانِ وَنَـاجَى العَلَـمَا   أَيْـنَ شَرْقُ الأرْضِ مِـنْ أَنْـدَلُسِ

أما شرق أوروبا فنجد في ديوان شوقي حديثًا عن المدن التركية التي تقع في أوروبا وزارها شوقي وصوّر سياحته بين معالمها في عدد من قصائده، وكان الأتراك قد استولوا عليها في زمن التفوق الحربي والعسكري للإمبراطورية العثمانية التي توغلت في أوروبا حتى بلغت حدود مدينة فيينا.

ولأن التوجه العام في هذه الدراسة هو البحث عن صورة أوروبا بدلالتها الحضارية، لا الجغرافية: أوروبا الممثلة لثقافة مغايرة أراد شوقي أن يُجرِي معها حوارًا ثقافيًا؛ فقد استبعدنا من بحثنا النصوص المشار إليها سابقًا وما جاء على شاكلتها في «الشوقيات»، مثل قصيدته التي مطلعها[3]:

كنيـسةٌ صـارَتْ إلى مَـسْجِدِ   هَدِيَّـةُ الـسَّيِّدِ للـسَّيِّدِ

---

١) الشوقيات – ٢: ١٠٤.

٢) الشوقيات – ٢: ١٧١.

٣) الشوقيات – ٢: ٢٥.

وقصيدته الأخرى الشهيرة[1]:

يـا أُخْـتَ أَنْـدَلُسٍ عَلَيْـكِ سَـلامُ   هَـوَتِ الخِلافَـةُ عَنْـكِ وَالإِسْـلامُ

لذلك تشكلت دراستنا عـن صـورة أوروبـا في ديـوان شـوقي - بهـذا المفهوم الذي حددناه - من خلال الكيانـات الثقافيـة، متمثلـة في الإنـسان ومنتجاته الحضارية، فدرسنا ما جاء في ديـوان «الـشوقيات» مـن نـصوص عن:

- **شخصيات أدبيـة**: (شكسبير - تولستوي - هول كين).
- **شخصيات فنيـة**: (فيردي).
- **شخصيات سياسية**: (الملك غليـوم - ملك إنجلـترا).
- **شخصيات تاريخية**: (نابليون).
- **مـدن وعواصـم**: (باريـس - رومـا - جنيـف).

وسـوف نلاحـظ أن هنـاك نـصوصًا أقـوى وأروع مـن غيرهـا فـيما نستعرضه مـن حواريـات شـوقي مـع الحـضارة الأوروبيـة الحديثـة: مثـل قـصيدته عـن بـاريس، وقـصيدته في غـاب بولـون، وقـصيدته في رثـاء تولستوي، فهذه القصائد الثلاث هي - فيما أرى - من عيون شعر شـوقي، كما أنها من روائع الشعر العربي على وجه العموم.

لكننا نبدأ أولاً بمدخل عن علاقـة شـوقي الروحيـة بأوروبـا والثقافـة الأوروبية.

---

١) الشوقيات - ١ : ٢١٨.

رحلة شوقي إلى أوروبا:

سافر شوقي إلى فرنسا في بعثة علمية، فانتظم في مدرسة بمونبلييه لمدة عامين ثم انتقل إلى باريس، حتى حصل على إجازته النهائية. وتنقل بين أقاليم فرنسا وزار انجلترا وعاصمتها لندن. «وكان طوال إقامته في باريس يشاهد مسارحها ويتصل بحياتها الأدبية، وأقبل على قراءة فيكتور هيجو ودي موسييه ولافونتين ولامرتين»[1].

ويقول د. طه وادي: إن «صلة شوقي بالخديوي توفيق أهلته لبعثة يدرس فيها الحقوق في فرنسا أوائل سنة ١٨٩١، حيث قضى سنتين في باريس وثالثة في مونبلييه. وكان هدف توفيق من هذه البعثة أن يصقل موهبته ليكون شاعره «الخاص» المسبح بحمده والمتحدث باسمه»[2].

وفي مقدمة الجزء الأول من «الشوقيات» يسجل أحمد شوقي تجربته الأولى في أوروبا:

«فركبت البحر لأول مرة أؤم مارسيليا، فلما قدمتها وجدت مدير الإرسالية في انتظاري، فأخبرني بأن الأمير يأمر بأن أقضي عامين في مدينة مونبلييه وآخرَيْن في باريز.. وكان المدير قادمًا من مونبلييه للقائي فعاد بي إليها على الفور، وهنالك قدم لي جميع ما أحتاج إليه، وأدخلني مدرسة الحقوق (في) الجامعة ثم رجع إلى العاصمة. فلما انقضت السنة الأولى التمست من ولي النعم أن يأذن لي في الأوبة إلى مصر لقضاء زمن العطلة بين

---

١) شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف - القاهرة: ٩٣.

٢) طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي - دار المعارف - الطبعة الخامسة - القاهرة١٩٩٤: ١٣.

أهلي، فأوقع لي أمره أن هذا من نزق الشباب. وأنه يرى لي أن أقيم أربع سنوات كاملة في أوروبا وألا أضيع منها دقيقة واحدة، ثم أرسل إليَّ خمسين جنيهًا لأنفقها في رحلة أزمعها في أي بلد أشاء إلا مصر.

وكانت الدعوات قد توالت عليَّ من الفرنساويين رفقائي في المدرسة بالذهاب إلى مدنهم المتفرقة في الجنوب وقضاء بعض الأيام في ضيافتهم هنالك. فقضيت نحو شهرين كنت فيهما قرير العين طيب النفس، حيث التفتُّ رأيت حولي مناظر رائعة ومجالي شائقة ومعالم للحضارة في أقصى القرى شاهقة، وآثارًا لدولة الرومان، تزداد حسنًا على تقادم الزمان. وعرفت الفلاح الفرنساوي في داره وكنت ألقاه في مزرعته، وأماشيه في الأسواق، فيخيل إليَّ أنه قد خلف العرب على قِرى الضيف وإكرام الجار. وكان أعجب ما رأيت مدينة «كركسون».

وجدتها قسمين ووجدت القوم عليها صنفين، فمنهم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم في القرون الوسطى، بناؤهم ذلك البناء ولباسهم ذلك اللباس، وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق.. والآخرون خلق جديد وشعبه كسائر شعب الأمة في أخذهم بأسباب التمدن العصري، وبالجملة كانت نتيجة هذه النقلة من أجلّ نعم الله عليّ، وأسنى أيادي الخديوي السابق عندي».

ويتابع شوقي سرد تجربته الأولى في أوروبا:

«ثم ما كدت أنتهي من السنة الثانية حتى كتب إليَّ مدير الإرسالية المصرية يستقدمني لباريز، ويخبرني أنه ذاهب بتلاميذه إلى إنكلترا لقضاء

أكثر أيام العطلة فيها، وأن الأمير رحمه الله قد أدى نفقة هـذه الـسياحة عنـي إذا رغبت فيها، فبرحت مونبلييه على عجل أيمم باريز للمرة الأولى فأقمت بها يومين ريثما أهبت الرحلة. ثم سافرنا إلى عاصمة إنكلترا، فلبثنا فيها نحو شهر، نغشى من معالمها في الحـضارة ونـشاهد مـن دوران دولاب التجـارة والصناعة فيها ما ينتهي إليه العظم والجلال في هذا العصر، لكنا لم نلبـث أن سئمناها، وهذا أكبر عيوبها، فخرجنا إلى بعض المدائن على بحر الشمال.

وهناك وجدنا راحة الخاطر وقرة الناظر، وإن يكن الجـو كثـير التقلـب غدارًا في غالب الأحيان ... فلـما انقـضت الـسنة الثالثـة وهـي الأولى لي في باريز أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت، فاستخدمت ممرضة تسهر على راحتي... عندئذ أشار علـيَّ الأطبـاء أن أقـضي أيامًـا تحـت سـماء إفريقيا... فوقع اختياري على الجزائر... أقمت بالجزائر أربعين يومًا أو تزيد ثم حثثت الرحال عنها قـافلاً إلى بـاريز، وهنالـك تمـت لي الـسنة الثالثـة في الحقوق وحصلت على الشهادة النهائية فيها.

فرأى لي الجناب العالي أيده الله أن أقضي في العاصمة ستة شهور، أتمكن فيها من معرفة أشياء باريز وأهلها، وقد كان في الدراسة ما يشغل عن ذلـك ويحول دونه، ثم انقضت تلك المدة على ما رسـم لي الـرأي العـالي أيـده الله، فعدت إلى الوطن وأنا نضو فراق، تهزني إليه الأشواق»[1].

ويتابع شوقي في مقدمته البالغـة الأهميـة حديثـه عـن علاقتـه المبـاشرة بأوروبا:

---

1) طه وادي: المرجع السابق: ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥.

«وفي سنة ١٨٩٦ للميلاد ندبني جنابه الفخيم لأنوب عن حكومته السنية في مؤتمر المستشرقين الذي كان انعقاده في مدينة جنيف عاصمة سويسرا، فكانت خير فرصة تتم لي لمشاهدة هذه البلاد التي هي المَجْلَى البديع لعروس الطبيعة. فرحلت إليها، وأقمت بها شهرًا. ثم انفض المؤتمر فبرحتها إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها (في نفس) العام»[1].

ولا شك أن باريس هي أهم مدينة اتصل بها شوقي وكان لها الأثر الأكبر في تكوينه الثقافي وتجربته الروحية مع الثقافة الأوروبية بما هي ثقافة مغايرة لثقافته العربية.

يقول د. محمد مندور: «إن باريس كانت تعج أثناء إقامة شوقي بها بالمذاهب الأدبية والفنية المختلفة، فكانت هناك الواقعية الرمزية وبقايا الرومانسية وطلائع الفرويدية وإلى جوارها كانت الكلاسيكية لا تزال حية»[2].

وفي تصوير تجربته الفنية في مقدمته للشوقيات يقول شوقي:

«ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أني مسئول عن تلك الهِبَة، التي لا تُحَدُّ ولا تنفد، وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان».

---

١) طه وادي: المرجع السابق: ١٧٥.

٢) طه وادي: المرجع السابق: ١٣.

ويتابع شوقي:

«ثم ترجمت القصيدة المسماة بـ«البحيرة» من نظم (لامرتين)، وهي من آيات الفصاحة الفرنساوية، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه، في كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوي عليها، وإذ كنت لا أتخذ لشعري مسودات رجوت أني أجدها عنده بعد العودة إلى مصر، ثم عَدَتْ دون ذلك عوادٍ. وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك.

فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين، وأقرأ عليهم شيئًا منها فيفهمونه لأول وهلة، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره. وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل لأطفال المصريين، مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة»[1].

هذا بعض مما كتبه شوقي بقلمه في مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات[2].

---

١) طه وادي: المرجع السابق: ١٦٥، ١٦٦.

٢) صدرت الطبعة الأولى من ديوان الشوقيات سنة ١٨٩٨. ويذكر الدكتور طه وادي أن مقدمة شوقي لديوانه «أعيد نشرها في الطبعة الثانية للديوان – حين صدر عن مطبعة الإصلاح سنة ١٩١١ – لكن هذه المقدمة أُسْقِطَتْ بعد ذلك من كل طبعات الديوان على الرغم من خطورتها، واستعيض عنها بمقدمة للدكتور محمد حسين هيكل». لكن يبقى السؤال: لماذا تعمّد شوقي حذف هذه المقدمة البالغة القيمة عندما أعاد طبع ديوانه للمرة الثالثة؟! فقد ظهر الجزءان الأول والثاني من الطبعة الثالثة في حياة شوقي (راجع: أحمد محفوظ: حياة شوقي)، أما الجزءان الثالث والرابع فظهرا بعد وفاته (الثالث بتحقيق الشاعر محمود أبوالوفا، والرابع بتحقيق الأديب محمد سعيد العريان)، هل كان السبب سياسيًا؟ أم بسبب أنه غيَّرَ آراءه في ماهية الشعر وطبيعة الشعر

وفي عام ١٨٩٧ أجرى سليم سركيس حديثًا صحفيًا مع أحمد شوقي، ونشر في مجلة «سركيس» بعد ذلك بسنوات في أغسطس سنة ١٩١٥، ويهمنا في ذلك الحديث السؤال التالي: «هل ترجمت شيئًا من شعر الإفرنج؟».

وقد أجاب شوقي بقوله:

«إنني أُجِلُّ الترجمة وأستعظم فوائدها، ولكن نفسي لا تميل إلى التعريب، بل ميلي كله إلى الخلق والإنشاء. هذا مع كلفي بالآداب الفرنسية، وعلى الأخص تأليف فيكتور هوجو وألفرد دي موسيه ولامرتين، ولقد كدت أفنى في هذا الثالوث ويفنيني»[1].

وعندما قامت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤، أبعدت السلطات الإنجليزية شوقي عن مصر وقطعت الروابط بينه وبين القصر فاختار إسبانيا، وأقام في برشلونة حوالي أربع سنوات (١٩١٥ – ١٩١٩)[2].

لكن شوقي كان يزور فرنسا في الصيف، وقد ملكت عليه عقله وقلبه منذ غادرها عائدًا بعد انتهاء البعثة سنة ١٨٩٣. وظلت فرنسا في وجدانه لا تغادره أبدًا، وفي المناسبات المختلفة تظهر في ثنايا قصائده الصلة الروحية التي تربطه بفرنسا وبالثقافة الفرنسية، والذكريات الجميلة التي ترسبت في وجدانه.

= العربي وتاريخه، ورأيه في المديح وفي مديح المتنبي بالتحديد! أم لأنه رأى أن هذه المقدمة التي كان قد كتبها ولم يبلغ الثلاثين من عمره لم تعد تعبر عما أصبح يحويه ديوان الشوقيات في المرحلة الأخيرة من حياة شوقي في العقد الثالث من القرن العشرين؟!..

١) طه وادي: المرجع السابق: ١٨٢.

٢) طه وادي: المرجع السابق: ١٦.

ولا شك أن باريس مدينة النور التي كان لها التأثير الأكبر في صياغة المبادئ الفكرية عند رواد النهضة المصرية والعربية في العصر الحديث؛ كما يقول د. جابر عصفور: «لا غرابة في أن يشهد القرن التاسع عشر (الذي بدأ بعد سنوات ثلاث من الحملة الفرنسية على مصر) عدداً كبيراً من الرحلات إلى أوروبا بوجه عام، وإلى فرنسا بوجه خاص، بصفتها نموذج التقدم الذي وصل إليه العالم المتحضر، ومستقر العلوم الواعدة التي لا بد من معرفة أسرارها لتحقيق الحلم الذي خايل العقول»[1].

وقد كانت علاقة المثقفين المصريين والعرب بأوروبا قد تطورت بين مرحلتين حضاريتين كان الفاصل بينهما حدث الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت:

«ربما كان أهم ما تركته مدافع نابليون من أثر في الوعي العربي العام في آخر القرن الثامن عشر أنها نبَّهت هذا الوعي إلي تخلف العالم الذي يعيش فيه وضرورة تغييره. ولذلك طرح سؤال التخلف نفسه بقوة علي هذا الوعي في موازاة الهزائم المتلاحقة. وكان السبيل إلي الإجابة الموجبة - من وجهة نظر أصحابها في ذلك الوقت - مقترناً بضرورة التعرف علي حضارة الغرب الذي تقدَّم وانتصر، وصنع نموذجاً حضارياً متفوقاً، أخذ يخايل العيون بمخترعاته المادية، ويجتذب العقول بلوازمه الثقافية والاجتماعية والسياسية. صحيح أن هذا الغرب كان موجوداً بمعني أو آخر قبل الحملة الفرنسية، وذلك منذ أن تبادل الشرق وأوروبا التجارة والسفراء في القرون الوسطي، لكن إقامة التجار والسفراء الأوروبيين لم يكن لها من التأثير ما

١) جابر عصفور: الرحلة إلى الآخر - ٢ في القرن التاسع عشر - جريدة الحياة: ٤/ ٢/ ٢٠٠٤

صنعته مدافع نابليون وجنوده، فضلاً عن أجهزته العلمية المصاحبة التي وضعت الوعي العربي أمام تخلّفه للمرة الأولى، في حدة معرفية جذرية».

لكن كما يقول جابر عصفور أيضًا: فإن «فرنسا من حيث كونها القطب الذي جذب إليه الاهتمام في التطلع إلى الغرب لسنوات طويلة من القرن التاسع عشر، لا تضارعها في ذلك سوى لندن (لندرة) التي سعت إلى منافستها في سياق الصراع الاستعماري على الشرق الأوسط، وفي جذب البعثات الثقافية إليها، على نحو ما فعلت إيطاليا والنمسا. ولكن الغلبة الثقافية ظلت لمدينة باريس في القرن التاسع عشر، الأمر الذي جعل منها موضوعاً محبَّباً للكتابات التي ظلت تتطلع إلى فرنسا عموماً، وباريس خصوصاً، بوصفها النموذج الأمثل للتقدم المنشود على كل المجالات. ويبدو ذلك واضحاً في كثرة الرحلات إلى فرنسا، ابتداء من رفاعة الطهطاوي الذي استهل البداية، مروراً بأحمد فارس الشدياق وابن أبي الضياف وفرانسيس فتح الله المرّاش وسليمان الحرائري وانتهاء بمحمد السنوسي وأحمد زكي ومحمد بلخوجة. ويرجع ذلك بالطبع إلى أن الحضور الثقافي الفرنسي كان أسبق من حضور غيره، وذلك لسبق فرنسا إلى احتلال مصر، واستمرار نفوذها بعد ذلك بوصفها دولة أوروبية، يلجأ إليها الباحثون عن الحرية التي افتقدوها في أوطانهم»[1].

لكن تبقى لأحمد شوقي تجربته الخاصة التي تكشف عن رؤية تتمتع بقدر من الأصالة على الرغم من ارتكازها على رؤى رواد سابقين ربما كان أهمهم على الإطلاق رفاعة رافع الطهطاوي.

---

١) جابر عصفور: المرجع السابق.

أولاً: شخصيات أدبية:

اختار شوقي من بين شعراء أوروبا شكسبير أكبر شاعر انجليزي في كل العصور، وفيكتور هيجو الروائي الكبير وأحد الشعراء الرومانسيين الكبار في فرنسا في القرن التاسع عشر. ومن الروائيين اختار الروائي الروسي العظيم ليو تولستوي، والروائي الإنجليزي هول كين.

وسوف نلاحظ دائمًا أن حديث شوقي - في قصائده التي تناولت الأدباء - يدور حول موضوع بعينه هو النفس الإنسانية وطبائع الناس في كل زمان، ويُلِحُّ على أن الإنسان مازال همجيًا فتاكًا بأخيه الإنسان. وهو يقتبس عادةً من المعاني الحكمية للمتنبي وأبي العلاء؛ فهو يرتكز – في المقام الأول – على ثقافته العربية في مواجهة الثقافة الأوروبية التي تجسدها أعمال هؤلاء الأدباء.

(١) شكسبير:

بمناسبة الاحتفال بذكرى شاعر انجلترا العظيم وليم شكسبير (١٥٦٤ – ١٦١٦م) كتب شوقي قصيدته الهمزية من البحر البسيط ومطلعها:

أَعْلَى المَمَالِكِ مَا كُرْسِيُّهُ المَاءُ وَمَا دِعَامَتُهُ بِالحَقِّ شَمَّاءُ

وقد جاءت في ٤٥ بيتًا، يقول منها[١]:

مَا أَنْجَبَتْ مِثْلَ شِيكِسْبِيرَ حَاضِرَةٌ وَلاَ نَمَتْ مِنْ كَرِيمِ الطَّيْرِ غَنَّاءُ

---

١) الشوقيات – ٢: ٧– ٨.

نَالَتْ بِهِ وَحْدَهُ إنكِلْتِرَا شَرَفًا ... مَا لَمْ تَنَلْ بِالنُّجُومِ الكُثْرِ جَوْزَاءُ

لَمْ تُكْشَفِ النفْسُ لَوْلاَهُ وَلاَ بُلِيَتْ ... لَهَا سَرَائِرُ لاَ تُحْصَى وَأَهْوَاءُ

شِعْرٌ مِنَ النسَقِ الأعلَى يُؤَيِّدُهُ ... مِنْ جَانِبِ اللهِ إلهَامٌ وَإيحَاءُ

مِنْ كُلِّ بَيْتٍ كَآيِ اللهِ تَسْكُنُه ... حَقِيقَةٌ مِنْ خَيالِ الشِّعْرِ غَرَّاءُ

وَكُلِّ مَعْنًى كَعِيسَى فِي مَحَاسِنه ... جَاءَتْ بِه مِنْ بَنَاتِ الشعرِ عَذْرَاءُ

أَوْ قِصَّةٍ كَكِتَابِ الدَّهْرِ جَامِعَةٍ ... كِلاَهُمَا فيهِ إضْحَاكٌ وَإبْكَاءُ

مَهْمَا تُمَثَّلْ تَرَ الدنيا مُمَثَّلَةً ... أَوْ تُتْلَ فَهْيَ مِنَ الإنجِيلِ أَجْزَاءُ

يَا صَاحِبَ العُصُرِ الخَالِي أَلاَ خَبَرٌ ... عَنْ عَالَمِ المَوْتِ يَرْوِيهِ الأَلِبَّاءُ

أَمَّا الحياةُ فَأَمْرٌ قَدْ وَصَفْتَ لنَا ... فَهَلْ لِمَا بَعْدُ تَمْثِيلٌ وَإدْنَاءُ

بِمَنْ أَمَاتَكَ قُلْ لِي كَيْفَ جُمْجُمَةٌ ... غَبْرَاءُ فِي ظُلُمَاتِ الأَرْضِ جَوْفَاءُ

كَانَتْ سَمَاءَ بَيَانٍ غَيْرَ مُقْلِعَةٍ ... شُؤْبُوبُهَا عَسَلٌ صَافٍ وَصَهْبَاءُ

فَأَصْبَحَتْ كَأُصِيصٍ غَيْرِ مُفْتَقَدٍ ... جَفَتْهُ رَيْحَانَةٌ لِلشعرِ فَيْحَاءُ

وَكَيْفَ بَاتَ لِسَانٌ لَمْ يَدَعْ غَرَضًا ... وَلَمْ تَفُتْهُ مِنَ البَاغِينَ عَوْرَاءُ

عَفَا فَأَمْسَى زُنَابَى عَقْرَبٍ بَلِيَتْ ... وَسمُّهَا فِي عُرُوقِ الظُّلْمِ مَشَّاءُ

وَمَا الذي صَنَعَتْ أَيْدِي البِلَى بِيَدٍ ... لَهَا إلَى الغَيْبِ بِالأقْلاَمِ إيمَاءُ

فِي كُلِّ أُنْمُلَةٍ مِنْهَا إذَا انْبَجَسَتْ ... بَرْقٌ ورَعْدٌ وأروَاحٌ وَأَنْوَاءُ

أَمْسَتْ مِنَ الدُّودِ مِثْلَ الدُّودِ فِي جَدَثٍ ... قُفَّازُهَا فِيهِ حَصْبَاءٌ وَبَوْغَاءُ

وَأَيْنَ تَحْتَ الثرَى قَلْبٌ جوانِبُه ... كَأَنَّهُنَّ لِوَادِي الحَقِّ أَرْجَاءُ

تُصْغِي إِلَى دَقِّهِ أُذْنُ البيَانِ كمَا ... إِلَى النوَاقِيسِ للرُّهْبَانِ إصغَاءُ

لَئِنْ تَمَشَّى البِلَى تَحتَ التُرَابِ بهِ ... لاَ يُؤكَلُ الليثُ إلاَّ وَهْوَ أشْلاَءُ

وَالنَّاسُ صِنْفَانِ مَوْتَى فِي حيَاتِهِمُ ... وَآخَرُونَ بِبَطْنِ الأرْضِ أحيَاءُ

تأبَى المَواهبُ فَالأحيَاءُ بَيْنَهُمُ ... لا يَسْتَوُونَ وَلا الأمْوَاتُ أكْفَاءُ

يَا وَاصِفَ الدَّمِ يَجْرِي هَهُنَا وَهُنَا ... قُمِ انْظُرِ الدَّمَ فَهْوَ اليَوْمَ دَأْمَاءُ

لامُوكَ فِي جَعْلِكَ الإنسَانَ ذِئبَ دَمٍ ... وَاليومَ تَبْدُو لَهُمْ مِنْ ذَاكَ أشْيَاءُ

وَقِيلَ أكثَرَ ذِكْرَ القَتْلِ ثُمَّ أتَوْا ... مَا لَمْ تَسَعْهُ خَيَالاَتٌ وَأنْبَاءُ

كَانُوا الذئابَ وكانَ الجَهْلُ دَاءَهُمُ ... وَاليومَ عِلْمُهُمُ الرَّاقِي هُوَ الدَّاءُ

لُؤْمُ الحيَاةِ مَشَى فِي النَّاسِ قَاطِبَةً ... كمَا مَشَى آدَمٌ فِيهِمْ وَحَوَّاءُ

قُمْ أيِّدِ الحقَّ فِي الدُّنْيَا ألَيْسَ لَهُ ... كَتِيبَةٌ مِنْكَ تَحتَ الأرضِ خَرْسَاءُ

وَأينَ صوتٌ تَمِيدُ الرَّاسِيَاتُ لَهُ ... كمَا تَمَايَدَ يَوْمَ النَّارِ سَيْنَاءُ

وأينَ مَاضِيَةٌ فِي الظُّلْمِ قَاضِيَةٌ ... وأين نافذةٌ فِي البَغْيِ نَجْلاَءُ

أيتْرُكُ الأرضَ جَانُوهَا وليسَ بِهَا ... صَحِيفةٌ مِنْكَ فِي الجَانِينَ سَوْدَاءُ

تَأوِي إليهَا الأيَامَى فَهْيَ تَعْزِيَةٌ ... وَيَسْتَرِيحُ اليَتَامَى فَهْيَ تَأسَاءُ

وقد عاب طه حسين على شوقي قلة معرفته بشكسبير في هذه القصيدة، «فأقل ما يحسه قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلاّ شيئًا ضئيلاً جدًا يعرفه المثقف العادي، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ولم يتمثله ولم يحسن بل لم يحاول تصوير هذه الروح. وكل ما في القصيدة مدح إنجلترا أول الأمر، ثم ثناء على شكسبير غريب، يشبّه فيه

آيات شكسبير بالآيات المنزلة، ويشبّه معاني شكسبير بعيسى. ولست أدري ما هذا الحسن المشترك بين معاني شكسبير وبين المسيح، بل لست أدري كيف يذكر شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوروبي إلى جانب المسيح، وكيف يشبّه أدب شكسبير بالإنجيل.

إنما هو كلام يقال ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرءونه ستروعهم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعاني لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير، ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئًا كثيرًا.

ثم يقول شوقي إن قصص شكسبير تمثل الحياة، وكل مثقف يعرف هذا ويقوله، بل كل مادح لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا، بالحق حينًا وبالباطل أحيانًا.

ثم يتجه شوقي إلى شكسبير فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبي العلاء، وعرفوا تصويره لبلى الأجساد في القبور. ثم يطلب إلى شكسبير الذي أجرى الدم أنهارًا في قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحارًا في ظل الحضارة الحديثة، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان، هذا علم صاحبنا بشكسبير، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه. وأين يقع هذا كله من وراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين في شكسبير.

وإني لأعرف محاورات لجوته حول بعض القصص التي تركها شكسبير حول هملت مثلاً في ولهلم مايستر، لا يذكر معها ما قاله شوقي من الشعر. ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير

أوضح من علم الألمان والفرنسيين به في القرن الثامن عشر، لأن فقه هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدمًا عظيمًا»[1].

وهكذا فقد لاحظ أيضًا طه حسين الصلة بين معاني شوقي وبين مصدره العربي: أبي العلاء في رثائه وتصويره لبلى الأجساد في القبور. فشوقي يلجأ إلى رصيده الفكري المختزن من ثقافته العربية الكلاسيكية التي يمكنه بها مواجهة ثقافة الآخر متمثلة في شخصية شاعر الإنجليز وآثاره الأدبية.

(٢) فيكتور هيجو:

في الاحتفال بذكرى شاعر فرنسا وروائيها الكبير فيكتور هيجو (١٨٠٢ – ١٨٨٥م) كتب شوقي قصيدة رائية في ٢٤ بيتًا من البحر الكامل.

ولفيكتور هيجو – كما سبقت الإشارة آنفًا على لسان شوقي نفسه – منزلة خاصة بين أدباء أوروبا في العصر الحديث؛ فهو الذي قال عنه وعن ألفريد دي موسييه ولامارتين: «كدت أفنى في هذا الثالوث ويفنيني».

يقول شوقي[2]:

مَا جَلَّ فِيهِمْ عِيدُكَ المأْثُورُ	إلاَّ وَأنتَ أَجَلُّ يَا فِكْتُورُ
ذَكَرُوكَ بِالمِئَةِ السِّنِينَ وَإِنَّهَا	عُمْرٌ لِمِثْلِكَ فِي النُّجُومِ قَصِيرُ
سَتَدُومُ مَا دَامَ البيَانُ ومَا ارْتَقَتْ	لِلعَالَمِينَ مَدَارِكٌ وشُعورُ

١) طه حسين: حافظ وشوقي – مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد – الطبعة الرابعة – مطبعة الاعتماد – القاهرة ١٩٥٨: ٢٠٣ – ٢٠٥.

٢) الشوقيات – ٣: ٧١.

وَلَئِنْ حُجِبْتَ فَأنتَ فِي نَظَرِ الوَرَى ... كالنَّجْمِ لَمْ يُرَ مِنْهُ إلاَّ النُّورُ

لَوْلاَ التُّقَى لَفَتَحْتُ قَبْرَكَ لِلْمَلاَ ... وَسَأَلْتُ أَيْنَ السَّيِّدُ المَقْبُورُ

وَلَقُلْتُ يَا قَوْمُ انْظُرُوا إنْجِيلَكُمْ ... هَلْ فِيهِ مِنْ قَلَمِ الفَقِيدِ سُطورُ

مَنْ بَعْدَهُ مَلَكَ البَيَانَ فَعِنْدَكُمْ ... تَاجٌ فَقَدْتُمْ رَبَّهُ وَسَرِيرُ

مَاتَ القَرِيضُ بِمَوْتِ هُوجُو وَانْقَضَى ... مُلْكُ البَيَانِ فَأَنْتُمُ جُمْهُورُ

مَاذَا يَزِيدُ العِيدُ فِي إجْلاَلِهِ ... وَجلالُهُ بِيَرَاعِهِ مَسْطُورُ

فَقَدَتْ وُجُوهُ الكَائِنَاتِ مُصَوِّرًا ... نَزَلَ الكَلامُ عَلَيْهِ وَالتَّصْوِيرُ

كُشِفَ الغِطَاءُ لَهُ فكُلُّ عِبَارَةٍ ... فِي طَيِّهَا لِلْقَارِئِينَ ضَمِيرُ

لَمْ يُعْيِهِ لَفْظٌ وَلاَ مَعْنَى وَلاَ ... غَرَضٌ وَلاَ نَظْمٌ وَلاَ مَنْثُورُ

مُسْلِي الحَزِينِ يَفُكُّهُ مِنْ حُزْنِهِ ... وَيَرُدُّهُ لله وَهْوَ قَرِيرُ

ثَارَ المُلُوكُ وَظَلَّ عِنْدَ إبَائِهِ ... يَرْجُو وَيَأمَلُ عَفْوَهُ المَثْؤُورُ

وَأعَارَ وَاترْلُو جَلالَ يَرَاعِهِ ... فَجَلالُ ذَاكَ السَّيْفِ عَنْهُ قَصِيرُ

يَا أيُّهَا البَحْرُ الذِي عَمَرَ الثَّرَى ... وَمِنَ الثرَى حُفَرٌ لَهُ وَقُبُورُ

أنْتَ الحَقِيقَةُ إنْ تَحَجَّبَ شَخْصُهَا ... فلهَا عَلَى مَرِّ الزَّمَانِ ظُهُورُ

اِرْفَعْ حِدَادَ العَالَمِينَ وَعُدْ لَهُمْ ... كَيْمَا يُعَيِّدَ بَائِسٌ وَفَقِيرُ

وَانْظُرْ إلَى البُؤَسَاءِ نَظْرَةَ رَاحِمٍ ... قَدْ كَانَ يُسْعِدُ جَمْعَهُمْ وَيُجِيرُ

الحَالُ بَاقِيَةٌ كَمَا صَوَّرْتَهَا ... مِنْ عَهْدِ آدمَ مَا بِهَا تَغْيِيرُ

البُؤْسُ وَالنُّعْمَى عَلى حَالَيْهِمَا ... وَالحَظُّ يَعْدِلُ تَارَةً وَيَجُورُ

وَمِنَ القَوِيِّ عَلى الضعيفِ مُسَيْطِرٌ ... وَمِنَ الغَنِيِّ عَلى الفَقِيرِ أَمِيرُ

وَالــنَّفْسُ عَاكِفَــةٌ عَــلى شَــهَوَاتِهَا   تَـــأوِي إلَى أحقَادِهَـــا وَتَثُـــورُ
وَالعَــيْشُ آمــالٌ تَجِــدُّ وَتَنْقَــضِي   وَالمَــوْتُ أصْــدَقُ وَالحيَــاةُ غُــرُورُ

في هذه القصيدة – التي كتبها شوقي سنة ١٩٠٢ – يرتكز أيضًا في تصوير موقفه من شاعر فرنسا وروائيها الرومانسي الكبير على ثقافته العربية الإسلامية القديمة، ويستعين في ذلك بأدوات فنية مستمدة من تراثه الشعري العربي.

فأول ما يلقانا في القصيدة فكرة الخلود: خلود الأثر الأدبي عن طريق اكتسابه المزيد من القيمة مع مرور الزمن؛ فإذا كان هيجو في حياته صاحب منزلة أدبية جليلة في وطنه فرنسا فإنه اليوم بعد موته ومع مطلع القرن العشرين صاحب منزلة أجل، وذلك بفضل ما خلّفه من آثار أدبية تزداد قيمةً مع الأيام. وشوقي يستخدم مصطلح «البيان» وهو مفهوم عربي خالص، وقد جاء في القرآن الكريم في أول سورة الرحمن.

ولا يفوت شوقي الإشارة إلى بعض أعمال هيجو الأدبية وأشهرها على الإطلاق رواية «البؤساء»، ثم يعود شوقي إلى رصيده المخزون من الحكم العربية عن الحياة والإنسان في علاقته بأخيه الإنسان، وهو الرصيد الذي نعرفه جيدًا عند المتنبي وأبي العلاء.

(٣) تولستوي:

في عام ١٩١٠ توفي الروائي الروسي العظيم تولستوي (١٨٢٨ – ١٩١٠م) صاحب الأعمال الروائية المشهورة: «الحرب والسلام»، و«أنا

كارنينا»، و«البعث»، وغيرها. وكان تولستوي معروفًا بشكل جيد في البيئة الثقافية المصرية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وكانت آراؤه الاجتماعية ونظراته التجديدية في الدين وعداؤه للكنيسة قد أحدثت كلها أصداء واسعة في الأجواء الثقافية الأوروبية.

أما في مصر فقد أحدثت المراسلات بين الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ – ١٩٠٥م) وتولستوي، تعاطفًا كبيرًا أبداه المصريون تجاه هذا الروائي والمفكر الكبير الباحث عن الحقيقة والذي أبدى احترامًا وإجلالاً كبيرًا لنبي الإسلام صلى الله عليه وسلم. وكان لتولستوي كتاب بعنوان «حكم النبي محمد» تُرجم إلى العربية منذ وقت مبكر.

وعندما توفي تولستوي رثاه المفكر المصري الكبير أحمد لطفي السيد في صحيفة «الجريدة» وانبرى لرثائه أمير الشعراء، وتبعه في ذلك حافظ إبراهيم بقصيدة على نفس الوزن والقافية.

وقد جاءت قصيدة شوقي في ٥٣ بيتا من البحر الطويل[1]:

تُولُسْتُويُ! تُجْرِي آيَةُ العِلْمِ دَمْعَهَا ... عَليكَ وَيَبْكِي بائِسٌ وَفَقِيرُ
وَشَعْبٌ ضَعِيفُ الرُّكْنِ زَالَ نَصِيرُهُ ... وَمَا كُلَّ يَوْمٍ لِلضَّعِيفِ نَصِيرُ
وَيَنْدُبُ فَلاَّحُونَ أَنْتَ مَنَارُهُمْ ... وَأنتَ سِراجٌ غَيَّبُوهُ مُنِيرُ
يُعَانُونَ فِي الأكوَاخِ ظُلْمًا وَظُلْمَةً ... وَلا يَمْلِكُونَ البَثَّ وَهْوَ يَسِيرُ
تَطُوفُ كَعِيسَى بِالحَنَانِ وَبِالرِّضَى ... عَلَيْهِمْ وَتَغْشَى دُورَهُمْ وَتَزُورُ

١) الشوقيات – ٣: ٨٠ – ٨٢.

وَيَأْسَى عليكَ الدِّينُ إِذْ لكَ لُبُّهُ … وَلِلخَادِمينَ النَّاقِمينَ قُشُورُ

أَيَكْفُرُ بِالإِنْجِيلِ مَنْ تِلكَ كُتْبُه … أَنَاجِيلُ مِنْهَا مُنْذِرٌ وَبَشِيرُ

وَيَبكِيكَ إِلْفٌ فَوْقَ لَيْلَى نَدامَةً … غَدَاةَ مَشَى بِالعَامِرِيِّ سَرِيرُ

تنَاوَلَ نَاعِيكَ البِلادَ كَأَنَّهُ … يَرَاعٌ لَهُ فِي رَاحَتَيْكَ صَرِيرُ

وقِيلَ تَوَلَّى الشَّيْخُ فِي الأَرْضِ هَائِمًا … وَقِيلَ بِدَيرِ الرَّاهِبَاتِ أَسِيرُ

وقيلَ قَضَى لَمْ يُغْنِ عنهُ طَبِيبُهُ … وَلِلطِّبِّ مِنْ بَطْشِ القَضَاءِ عَذِيرُ

إِذَا أَنْتَ جَاوَرْتَ المَعَرِّيَّ فِي الثَّرَى … وجَاوَرَ رَضْوَى فِي التُّرَابِ ثَبِيرُ

وأَقْبَلَ جَمْعُ الخَالِدِينَ عَلَيْكُمَا … وَغَالَى بِمقدَارِ النَّظِيرِ نَظِيرُ

جَمَاجِمُ تَحْتَ الأَرْضِ عَطَّرَهَا شَذى … جَنَاهنَّ مِسْكٌ فَوْقَها وَعَبِيرُ

بِهِنَّ يُبَاهِي بَطْنُ حَوَّاءَ وَاحتَوَى … عَلَيْهِنَّ بَطْنُ الأَرْضِ وَهْوَ فَخُورُ

فَقُلْ يَا حَكِيمَ الدَّهْرِ حَدِّثْ عَنِ البِلَى … فَأَنتَ عَلِيمٌ بِالأُمُورِ خَبِيرُ

أَحَطْتَ مِنَ المَوْتَى قَدِيمًا وَحَادِثًا … بِمَا لَمْ يُحَصِّلْ مُنْكَرٌ وَنَكِيرُ

طَوَانَا الذِي يَطْوِي السموَاتِ فِي غَدٍ … وَيَنْشُرُ بَعْدَ الطَّيِّ وَهْوَ قَدِيرُ

تَقَادَمَ عَهْدَانَا عَلَى الموتِ وَاسْتَوَى … طَوِيلُ زَمانٍ فِي البِلَى وَقَصِيرُ

كَأَنْ لَمْ تَضِقْ بِالأَمْسِ عَنِّي كَنِيسَةٌ … وَلَمْ يُؤْوِنِي دَيْرٌ هنَاكَ طَهُورُ

أَرَى رَاحَةً بَيْنَ الجَنَادِلِ وَالحَصَى … وَكُلُّ فِرَاشٍ قَدْ أَرَاحَ وَثِيرُ

نَظَرْنَا بِنُورِ الموتِ كُلَّ حَقيقَةٍ … وَكُنَّا كِلاَنَا فِي الحيَاةِ ضَرِيرُ

إِلَيْكَ اعْتِرَافِي لاَ لِقَسٍّ وَكَاهِنٍ … وَنَجْوَايَ بَعْدَ الله وَهْوَ غَفُورُ

فَزُهدُكَ لَمْ يُنْكِرْهُ فِي الأَرْضِ عَارِفٌ … وَلاَ مُتَعَالٍ فِي السَّمَاءِ كَبِيرُ

بَيانٌ يُشَمُّ الوَحْيُ مِنْ نَفَحاتِه وعِلْمٌ كعِلْمِ الأنبيَاءِ غَزِيرُ

سَلكْتُ سَبيلَ المُترَفِينَ وَلَذَّ لِي بَنُونَ ومَالٌ وَالحياةُ غرُورُ

أَدَاةُ شِتَائي الدِّفْءُ في ظِلِّ شَاهِقٍ وَعُدَّةُ صَيْفِي جَنَّةٌ وَغَدِيرُ

وَمُتِّعْتُ بِالدُّنْيَا ثَمانِينَ حِجَّةً وَنضَّرَ أيَّامِي غِنًى وَحُبورُ

وَذِكْرٌ كَضَوْءِ الشَّمْسِ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ وَلا حَظَّ مِثْلُ الشَّمْسِ حِينَ تَسِيرُ

فَمَا رَاعَنِي إلاَّ عَذارَى أجَرْنَنِي وَرُبَّ ضَعِيفٍ تَحْتَمِي فَيُجِيرُ

أَرَدْتُ جِوَارَ اللهِ وَالعُمْرُ مُنْقَضٍ وَجَاوَرْتُه فِي العُمْرِ وَهْوَ نَضِيرُ

صِبًا وَنَعِيمٌ بَيْنَ أهْلٍ وَمَوْطِنٍ وَلَذَّاتُ دُنْيَا كُلُّ ذَاكَ نَزُورُ

بِهِنَّ وَما يَدْرِينَ مَا الذَّنْبُ خَشْيَةً وَمِنْ عَجَبٍ تَخْشَى الخَطِيئَةَ حُورُ

أَوَانِسُ فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ مُوحِشٍ وَلله أُنْسٌ فِي القُلُوبِ وَنُورُ

وَأشْبَهُ طُهْرًا فِي النِّسَاءِ بِمَرْيَمٍ فَتَاةٌ عَلَى نَهْجِ المَسِيحِ تَسِيرُ

تُسَائِلُنِي هَلْ غيَّرَ الناسُ مَا بِهِمْ وهَلْ حدَثَتْ غَيْرَ الأمُورِ أمُورُ

وهَلْ آثَرَ الإحسَانَ والرِّفْقَ عَالَمٌ دوَاعِي الأذَى وَالشَّرِّ فِيهِ كَثِيرُ

وهَلْ سلَكُوا سُبْلَ المَحبَّةِ بَيْنَهُمْ كَمَا يتَصَافَى أُسْرَةٌ وَعَشِيرُ

وهَلْ آنَ مِنْ أهْلِ الكِتَابِ تَسَامُحٌ خَلِيقٌ بِآدَابِ الكِتَابِ جَدِيرُ

وهَلْ عَالَجَ الأحيَاءُ بُؤْسًا وَشِقْوَةً وقَلَّ فَسادٌ بَيْنَهُمْ وَشُرورُ

قُمِ انْظُرْ وَأنتَ المَالِئُ الأرضَ حِكْمَةً أأجْدَى نَظِيمٌ أمْ أفَادَ نَثِيرُ

أُناسٌ كمَا تَدْرِي ودُنْيَا بِحَالِهَا وَدَهْرٌ رَخِيٌّ تَارَةً وَعَسِيرُ

وَأحوَالُ خَلْقٍ غَابِرٍ مُتَجَدِّدٍ تَشَابَهَ فِيهَا أوَّلٌ وَأخِيرُ

تَمُرُّ تِبَاعًا فِي الحَيَاةِ كَأَنَّهَا ... مَلاَعِبُ لاَ تُرْخَى لَهُنَّ سُتورُ
وحِرْصٌ علَى الدنيَا ومَيْلٌ مَع الهوَى ... وغِشٌّ وَإِفْكٌ فِي الحَيَاةِ وَزُورُ
وقَامَ مقَامَ الفَرْدِ فِي كُلِّ أُمَّةٍ ... علَى الحُكْمِ جَمٌّ يَسْتَبِدُّ غَفِيرُ
وَحُوِّرَ قَوْلُ النَّاسِ مَوْلًى وَعَبْدُه ... إِلَى قَوْلِهِمْ مُسْتَأْجِرٌ وَأَجِيرُ
وأَضْحَى نُفُوذُ المَالِ لاَ أَمْرَ فِي الورَى ... وَلا نَهْيَ إلاَّ مَا يَرَى وَيُشِيرُ
تُسَاسُ حُكُومَاتٌ بِهِ وَممَالِكٌ ... وَيُذْعِنُ أَقْيَالٌ لَهُ وَصُدُورُ
وَعَصْرٌ بَنُوهُ فِي السِّلاَحِ وَحِرْصُهُ ... علَى السِّلْمِ يُجْرِي ذِكْرَهُ وَيُدِيرُ
ومِنْ عَجَبٍ فِي ظِلِّهَا وَهْوَ وَارِفٌ ... يُصَادِفُ شَعْبًا آمِنًا فَيُغِيرُ
ويأخذُ مِنْ قُوتِ الفَقِيرِ وَكَسْبِهِ ... وَيُؤْوِي جُيوشًا كَالحَصَى وَيَمِيرُ
وَلَمَّا اسْتَقَلَّ البَرَّ وَالبَحْرَ مَذْهَبًا ... تَعَلَّقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ يَطِيرُ

هنا نحن أمام نص أكثر غنى وثراء من النصين السابقين، لسببين رئيسيين: أولاً لأن حياة تولستوي زخرت منذ مطلعها بالمعاني والدلالات، فضلاً عن الآثار الأدبية والفكرية الجليلة التي خلفها وراءه للأجيال. وثانيًا لأن تولستوي كان معاصرًا لشوقي، وقد عاش حياة طويلة عريضة مليئة بالأحداث وجلائل الأعمال. وقد اختتم تولستوي هذه الحياة الصاخبة بحادثة مُدَوِّية هي حادثة موته التي اتخذت مسحة درامية وتناقلتها وكالات الأنباء.

لذلك كان انفعال شوقي صادقًا وباديًا بوضوح في مطلع قصيدته التي أراها من عيون شعر شوقي، ثم تتتابع أبيات شوقي مصوِّرة الأحداث الكبرى في حياة تولستوي والمعاني الجليلة والأفكار الإنسانية الكبرى التي دارت عليها أعماله الأدبية والفكرية.

وكما هو معروف فإن تولستوي كان أرستوقراطيًا تخلى عن أملاكه لمواطنيه من الفلاحين والفقراء حتى رموه بالجنون!

ولاشك أن شخصية تولستوي ومبادئه الاجتماعية وأفكاره الإنسانية تستدعي على الفور شخصية نظيره في ثقافتنا العربية وهو أبو العلاء المعري. لكن الجديد في نص شوقي أنه عقد لقاء خياليًا رائعًا بين الشخصيتين العظيمتين: حكيم المعرة، وحكيم روسيا العظيم، ويستمر نص شوقي مصوّرًا ذلك اللقاء لا بين الحكيمين بل بين الثقافتين. وهنا يبلغ نص شوقي ذروة عالية في التعبير عن المعاني الإنسانية الخالصة المتجاوزة لخصوصية الزمان والمكان.

(٤) هول كين:

زار مصر الكاتب الانجليزي هول كين (١٨٥٣ – ١٩٣١) واستقبله شوقي في كرمة ابن هانئ، وصارت بينهما صداقة ظهرت أصداؤها في ديوان شوقي.

وهول كين روائي إنجليزي نشأ في جزيرة مان، ودرس العمارة، ثم اشتغل بالصحافة. ثم أصبح روائيًا، كتب روايات تصور الحياة في جزيرة مان مسقط رأسه، وتدور بعض رواياته الأخرى حول موضوعات من الكتاب المقدس خصوصًا العهد الجديد (الإنجيل). ومن رواياته: «ظل جريمة» ١٨٨٥، و«الرجل من مان» ١٨٩٤، و«المسيحي» ١٨٩٧، و«سيد الإنسان» ١٩٢١. وظهر له بعد وفاته: «حياة السيد المسيح» [الموسوعة العربية الميسرة – ٢ : ١٥٣١].

وفي ديوان شوقي قصيدة جميلة في أحد عشر بيتًا، قالها عندما أعدَّ وليمة إلى الكاتب الإنجليزي المستر هول كين. وهو يوجه فيها خطابه إلى صديقه الروائي الإنجليزي، يقول فيها[1]:

أَيُّهَا الكَاتِبُ المُصَوِّرُ صَوِّرْ ... مِصْرَ بِالمَنْظَرِ الأَنِيقِ الخَلِيقِ

إِنَّ مِصْرًا رِوَايَةُ الدَّهْرِ فَاقْرَأْ ... عِبْرَةَ الدّهْرِ فِي الكِتَابِ العَتِيقِ

مَلْعَبٌ مَثَّلَ القَضَاءُ عَلَيْهِ ... فِي صِبَا الدهرِ آيَةَ (الصِّدِّيقِ)

وَامِّحَاءَ (الكَلِيمِ) آنَسَ نَارًا ... وَالْتِجَاءَ (البَتُولِ) فِي وَقْتِ ضِيقِ

وَمَنَايَا (مِنَا) فـ(كِسْرَى) فَذِي (الْقَرْ ... نَيْنِ) فَالقَيْصَرَيْنِ فَـ(الفَارُوقِ)

دُوَلٌ لَمْ تَبِدْ وَلَكِنْ تَوَارَتْ ... خَلْفَ سِتْرٍ مِنَ الزَّمَانِ رَقِيقِ

رَوْضَتِي ازَّيَّنَتْ وَأَبْدَتْ حُلاَهَا ... حِينَ قَالُوا رِكَابُكُمْ فِي الطَّرِيقِ

مِثْلَ عَذْرَاءَ مِنْ عَجَائِزِ (رُومَا) ... بَشَّرُوهَا بِزَوْرَةِ البِطْرِيقِ

ضَحِكُ المَاءِ وَالأَقَاحِي عَلَيْهَا ... قَابَلَتْهُ الغُصُونُ بِالتَّصْفِيقِ

زُرْتَهَا وَالرَّبِيعُ فَصْلاً فَخَفَّتْ ... نَحْوَ رَكْبَيْكُمَا خُفُوفَ المَشُوقِ

فَانْزِلاَ فِي عُيُونِ نَرْجِسِهَا الغَضِّ ... صِيَانًا وَفَوْقَ خَدِّ الشَّقِيقِ

ونلاحظ في هذا النص تصوير شوقي لوطنه مصر في بعدين أساسيين: البعد التاريخي فيجعلها مسرحًا للأحداث التاريخية الكبرى في مسيرة الحضارة الإنسانية، والبعد الجغرافي فيبرو البيئة الجغرافية المصرية في صورة مثالية لحظة إقبال فصل الربيع رمز الخصوبة والعطاء والتجدد.

---

١) الشوقيات – ٢: ٧٩ – ٨٠.

وفي قصيدة أخرى أطول بلغت اثنين وخمسين بيتًا، يقول شوقي في مطلعا[1]:

آذَارُ أقبلَ قُم بنا يا صاحِ ... حيّ الربيع حديقة الأرواحِ
واجمع نَدامَى الظَّرْفِ تحت لوائه ... وانشُرْ بساحته بساطَ الراحِ
صَفْوٌ أُتِيحَ فَخُذْ لِنَفسِكَ قسطها ... فالصفو ليس على المدى بمتاحِ
واجلِسْ بضاحكةِ الرياضِ مُصَفِّقًا ... لتجاوُبِ الأوتارِ والأقداحِ

يختمها بخمسة أبيات يوجه فيها حديثه لضيفه الروائي الانجليزي الشهير[2]:

(هول كين)، مِصْرُ رِوَايَةٌ لاَ تَنْتَهِي ... مِنْهَا يَدُ الكُتَّابِ وَالشُّرَّاحِ
فِيهَا مِنَ البَرْدِيِّ وَالمَزْمُورِ وَالـ ... ـتَّوْرَاةِ وَالفُرْقَانِ وَالأَصْحَاحِ
وَ(مِنَا)، وَ(قِمْبِيزٌ)، إِلَى (إِسْكَنْدَرٍ) ... فَالقَيْصَرَيْنِ فَذِى الجَلاَلِ (صَلاَحِ)
تِلْكَ الخَلاَئِقُ وَالدُّهُورُ خِزَانَةٌ ... فَابْعَثْ خَيَالَكَ يَأْتِ بِالمِفْتَاحِ
أُفُقُ البِلاَدِ - وَأَنتَ بَيْنَ رُبُوعِهَا - ... بِالنَّجْمِ مُزْدَانٌ وَبِالمِصْبَاحِ

ويعاود هنا عرض المعاني التي وردت في القصيدة السابقة وإن كان هنا قد ركَّز على البعد التاريخي مبرزًا دور مصر الأكبر في بناء صرح الحضارة الإنسانية.

---

١) الشوقيات – ٢: ٢٢. وهي في الديوان تحت عنوان: «الربيع ووادي النيل،.. إلى (هول كين) الكاتب الروائي الشهير».
٢) الشوقيات – ٢: ٢٥.

ثانيًا: شخصيات فنية:

(١) فيردي:

عندما توفي الموسيقي الإيطالي الكبير جوزيبي فيردي (١٨١٣ – ١٩٠١م) رثاه شوقي. وفيردي واحد من أشهر مؤلفي الأوبرا الإيطاليين في القرن التاسع عشر، وهو مؤلف موسيقى أوبرا عايدة التي مازالت تُعرض حتى اليوم. وفن الأوبرا فن إيطالي امتازت به إيطاليا عن بقية أقطار أوروبا، ونقله عنها الآخرون. كما أن صلة فيردي بمصر مشهورة ومعروفة عندما كُلِّف بوضع موسيقى أوبرا عايدة لتعرض في احتفالات افتتاح قناة السويس في عهد الخديوي إسماعيل.

وجاءت قصيدة شوقي في رثاء فيردي راقصة زاخرة بالموسيقى من بحر المتقارب في ١٦ بيتًا. يقول شوقي[١]:

فتَى العَقْلِ والنغمةِ العَالِيَهْ ... مضَى ومحاسنُه باقيَهْ

فلا سوقة لم تكن أنسه ... ولا مَلِك لم تَزِنْ ناديه

ولم تخلُ من طيبها بلدة ... ولم تخل من ذكرها ناحيه

يكاد إذا هو غنى الورى ... بقافية يُنطق القافيه

يتيه على الماس بعض النحاس ... إذا ضم ألحانه الغاليه

وتحكم في النفس أوتاره ... على العود ناطقة حاكيه

وتبلغ موضع أوطارها ... وتفشي سريرتها الخافيه

---

١) الشوقيات – ٣: ١٧٨.

وكــــم آيـــة في الأغـــاني لـــه	هـــي الـــشمس لـــيس لهـــا ثانيـــه
إذا مـــا تنـــادى بهـــا العـــارفون	قـــل الـــبرق والرعـــد مـــن غاديـــه
فـــإن همـــسوا بعـــد جهـــر بهـــا	فخفـــق الحـــلي عـــلى الغانيـــه
لقد شـاب فـردي وجـاز المشيب	وعَيْـــــدَا شـــــبيبتها زاهيـــــه
تمثـــل مـــصر لهـــذا الزمـــان	كـــما هـــي في الأعـــصر الخاليـــه
ونـــذكر تلـــك الليـــالي بهـــا	وننـــشد تلـــك الـــرؤى الـــساريه
ونبكـــي عـــلى عزنـــا المنقـــضي	وننـــــدب أيامنـــــا الماضـــــيه
فيـــا آل فـــــردي نعـــــزيكم	ونبكـــي مـــع الأسرة الباكيـــه
فقـــدنا بمفقـــودكم شـــاعرا	يقـــل الزمـــان لـــه راويـــه

في هذا النص يبدو لنا الدافع الأول عند شوقي لكتابته وهو علاقة هـذا الموسيقي الإيطالي الكبير بمصر من خلال عمله الأوبـرالي الـشهير: «أوبـرا عايدة»، والتي كانت من مظاهر الاتـصال بـين الثقـافتين المـصرية القديمـة والأوروبية الحديثة أراد شـوقي أن يكمـل أضـلاع المثلـث لتكـون الثقافـة العربية هي الضلع الثالث ويمثله هـذه القـصيدة التـي حـاول فيهـا رصـد بعض ملامح عبقرية فيردي الموسيقية.

ثالثًا: شخصيات سياسية:

(١) الملك غَلْيُوم:

في ديوان شوقي قصيدتان خصصهما شوقي للملك غليوم.

الأولى لامية من البحر السريع في ١٢ بيتًا. يذكر جامع الجزء الرابع من الشوقيات، الأديب محمد سعيد العريان، في تقديم القصيدة: «وخطب غليوم عاهل ألمانيا خطبة في سنة ١٩٠٦ كان لها وقع عظيم، وأحدثت أزمة أوشكت أن تنتهي إلى حرب أوروبية طاحنة، فقال [شوقي]»[١]:

يـا ربِّ مـا حُكمـك مـاذا تـرى	في ذلك الحُلْـمِ العَـريض الطويـلْ
قـد قـام غليـومٌ خطيبًـا فـما	اعطـاك مـن ملكـك الا القليـل
شـيد في جنبـك ملكـا لـه	ملكـك ان قـيس اليـه الـضئيل
قـد وَرَّثَ العـالمَ حيًّـا فـما	غـادر مـن فـج ولا مـن سـبيل
فالنـصف للجرمـان في زعمـه	والنـصف للرومـان فـيما يقـول
يـا رب قـل سـيفك ام سـيفه	ايهـما يـا رب مـاض ثقيـل
ان صـدقت يـا رب احلامـه	فـان خطـب المـسلمين الجليـل
لا نحـن جرمـان لنـا حـصة	ولا برومـان فنعطـى فتيـل
يـا رب لا تـنس رعايـاك في	يـوم رعايـاك الفريـق الـذليل
جنايـة الجهـل عـلى اهلـه	قديمـة والجهـل بـئس الـدليل
يـا ليـت لم نمـدد بـشر يـدا	وليـت ظـل الـسلم بـاق ظليـل
جنـى علينـا عـصبة جـازفوا	فحـسبنا الله ونعـم الوكيـل

---

١) الشوقيات — ٤: ٤٨.

والثانية ميمية في ١٦ بيتًا من البحر الوافر بإيقاعه الصاخب، لم يذكر جامع الجزء الرابع عن مناسبتها شيئًا سوى العنوان التالي: «تحية غليوم الثاني لصلاح الدين في القبر»[١]:

عظيمُ الناسِ مَنْ يبكي العِظَامَا ... ويَنْدُبُهمْ ولو كانوا عظاما

وأكرم من غمام عند محْلٍ ... فتى يُحْيِي بمدحته الكراما

وما عُذر المقصِّر عن جزاء ... وما يجزيهمو الى كلاما

فهل مِن مُبلغٍ غليوم عني ... مقالا مرضيا ذاك المقاما

رعاك الله من ملك همام ... تعهد في الثرى ملكا هماما

أرى النسيان اظماه فلما ... وقفتَ بقبره كنت الغماما

تُقَرِّبُ عهده للناس حتى ... تركتَ الجيلَ في التاريخ عاما

أتدرِي أيَّ سلطان تُحَيِّي ... وأيَّ مُمَلَّكٍ تُهدي السلاما

دعوتَ أجلَّ أهلِ الأرضِ حربًا ... وأشرفهم أذا سكنوا سلاما

وقفت به تذكره ملوكا ... تعود أن يلاقوه قياما

وكم جمعتهمو حرب فكانوا ... حدائدها وكان هو الحساما

كِلاَمٌ للبرية داميات ... وأنت اليوم مَنْ ضَمَدَ الكِلاَمَا

فلما قلت ما قد قلت عنه ... وأسمعت الممالك والأناما

---

١) الشوقيات — ٤: ٥٦.

تـساءلتِ البريـةُ وهــي كلمــى | أحُبًّــا كـــان ذاك أم انتقامـــا
وأنــت أجــل أن تُــزْرِي بمَيْــتٍ | وأنـــت أبــرُّ أن تــؤذي عظامــا
فلـو كـان الـدوام نـصيبَ مَلْـكٍ | لنــال بحــد صــارمه الــدواما

وفي النصين يحوم شوقي حول المعاني الحكمية المأثورة في تراثنا العربي أيضًا، والفكرة الشائعة عن أن كل مُلْكٍ إنساني مهما تمتع بالقوة والجبروت فإنه لا يدوم ومصيره إلى زوال محتوم. لكن المعنى الآخر الذي التقطه شوقي وجعل من القصيدتين مجالاً للتعبير عن القضايا الآنية، هو أن المسلمين في الوقت الراهن يعانون من ضعف مخيف يجعلهم لقمة سائغة في فم أصحاب الأطماع الاستعمارية، على الرغم من ماضيهم المجيد الذي استدعى شوقي أحد رموزه البارزة وهو القائد صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين.

(٢) ملك إنجلترا:

في ديوان شوقي قصيدة في ٣٨ بيتًا من البحر الطويل. ويذكر الديوان في الحاشية أن هذه القصيدة نظمت «بمناسبة حفلة تتويج الملك إدوارد السابع وتأجيل إقامة الحفلة لإصابة جلالته بدمل وذلك في سنة ١٩٠٢»[١].

ويبدو من مطلع القصيدة المغزى الذي دفع شوقي لإبداع قصيدته — وقد وضع لها الديوان عنوان «الله والعلم»:

---

١) الشوقيات – ١: ٧٤ – ٧٧.

لمن ذلك الملك الذي عز جانبه   لقد وعظ الاملاك والناس صاحبه
أعَدَّ لها إدورد أعياد تاجه   وما في حساب الله ما هو حاسبه

وتأتي الملاحظة في صيغة التعجب، فها هوذا ملك الإنجليز الذي لا تكاد تغرب عن إمبراطوريته الشمس في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لا يستطيع أن يدفع عن نفسه دمَّلاً!!:

فيا ليت شعري أين كانت جنوده   وكيف تراخت في الفداء قواضبه
وردت على أعقابهن سفينه   وما ردها في البحر يوما محاربه
وكيف أفاتته الحوادث طلبة   وما عودته أن تفوت رغائبه

ثم يستخلص شوقي – تلميذ المتنبي – الحكمة التي يسعى إليها منذ البيت الأول في قصيدته؛ فكل مُلك ضعيف وقابل للانهيار والزوال والفناء إلاَّ مُلك الواحد الديان:

لك المُلك يا مَنْ خَصَّ بالعز ذاته   ومَن فوق آراب الملوك مآربه
فلا عرش إلا أنت وارث عزه   ولا تاج إلا أنت بالحق كاسبه
وأمنتُ بالعلم الذي أنت نوره   ومنك أياديه ومنك مناقبه

ثم يختم شوقي قصيدته بالفكرة النهائية التي سعى إليها على امتداد أبياتها، وهي أن العصر الحديث عصر العلم، وأن قيمة العلم أصبحت أعلى مما كانت عليه في العصور السابقة نظرًا للتقدم العلمي الكبير في العصر الحديث بشكل لم يكن معروفًا من قبل. والعلم هنا يمثله فرع بعينه من فروع العلم المختلفة هو «الطب»:

عجيبٌ! يُرجّى مشرطًا أو يهابه ... مَنِ الغَرب راجيه من الشرق هائبه
فلو تُفتدَى بالبيض والسمر فديةٌ ... لألقت قناها في البلاد كتائبه
ولو أن فوق العلم تاجًا لتوّجُوا ... طبيبًا له بالأمس كان يصاحبه
فآمنتُ بالله الذي عز شأنه ... وآمنت بالعلم الذي عز طالبه

رابعًا: شخصيات تاريخية:

(١) نابُليون:

في الجزء الأول من «الشوقيات» قصيدة طويلة في ٨٤ بيتًا من بحر الرمل جعل شوقي موضوعها شخصية القائد العسكري وإمبراطور فرنسا «نابليون بونابرت» (١٧٦٩ – ١٨٢١م).

يقول شوقي[1]:

قف على كنز بباريس دفين ... مِنْ فريدٍ في المعاني وثمينْ
مَرمرٌ أضجعَ في مَسنونِه ... حجَر الأرضِ وضرغَام العَرينْ
جَللتْهُ هيبةُ الثاوِي بهِ ... روعةَ الحكمةِ في الشّعْر الرصِينْ
هل درَى المرمرُ ماذَا تحتَهُ ... مِن قُوَى نفْسٍ ومِن خلقٍ مَتِينْ

ثم تتوالى على مدار القصيدة صيغ النداء التي تشير إلى الحضور الطاغي لشخصية نابليون، فنابليون لم يَمُتْ، بل مازال حيًا في ضمير الأجيال:

---

١) الشوقيات – ١: ٢٤١ – ٢٤٧.

يا عصاميًا حوَى المجدَ سِوَى | فضْلَةٍ قد قسمتْ فِي المُغْرِقينْ
قد تتوَّجْتَ فقالت أُمَمٌ | وَلَدُ الثورةِ عَقَّ الثائرينْ
يا صريعَ الموتِ ندمان البِلَى | كلُّ حيٍّ بالذي ذُقْتَ رهينْ
يَا مُبيدَ الأُسْدِ في آجامِهَا | هلْ أبادَتْ خَيْلُكَ الدُّودَ المهينْ
يا عزيزَ السجْنِ بِالبابا إلى | كَمْ تردّى فِي الثرَى ذُلّ السجينْ
يا مُلَقَّى النصرِ في أحلامِه | أينَ مِنْ وادِي الكرَى سَنْت هِلينْ
يا مُنِيلَ التاجِ في المهدِ ابنَهُ | ما الذي غرَّكَ بالغيب الجنينْ
يا خطيب الدهر هل مال البلى | بلسانٍ كان ميزانَ الشؤونْ
يا كثيرَ الصيدِ للصيدِ العلا | قُمْ تأمَّلْ كيف صادتْكَ المَنونْ
قُم ترَ الدنيا كما غادرْتَها | منزلَ الغَدْرِ ومَاءَ الخادعينْ
وترَ الحقَّ عزيزًا في القنا | هيِّنًا في العُزَّلِ المُستضعفينْ
وترَ الأمرَ يدًا فوقَ يدٍ | وترَ الناسَ ذئابًا وضئينْ
وترَ العزَّ لسيفٍ نزِقٍ | في بناءِ المُلك أوْ رأيٍ رَزِينْ
سننٌ كانت ونَظْمٌ لم يزَلْ | وفسادٌ فوقَ بَاعِ المُصلحينْ

وهكذا تمتلئ القصيدة بصور الإجلال والإكبار لهذا القائد العسكري الكبير الذي مازال نوذجًا للعبقرية العسكرية على الرغم من انكساره وهزيمته في النهاية ونفيه في «سنت هيلين» كما يشير شوقي بذكاء في أحد الأبيات. ولكن الهزيمة والانكسار لم تؤثرا في قيمة هذه الشخصية التاريخية

التي كان لها دور كبير في صياغة كثير من أوضاع التاريخ والجغرافيا في العالم في القرن التاسع عشر وما تلاه حتى اللحظة الراهنة.

خامسًا: مدن وعواصم:

(١) باريس:

سافر أحمد شوقي إلى باريس في بعثة لدراسة القانون، وقضى هناك سنوات الشباب الأولى التي أصبحت جزءًا غاليًا من تكوينه الثقافي، وظل شوقي يذكر تلك الفترة - التي يبدو من حديثه عنها أنها ظلت عزيزة على نفسه - في أشعاره وفي مناسبات مختلفة؛ ففي قصيدة له يخاطب بها الشبان المبعوثين إلى الخارج للدراسة، والتي مطلعها:

قِفْ حَيِّ شُبَّانَ الحِمَى ... قبلَ الرحيلِ بقَافِيَهْ

يقول مخاطبًا شباب المبعوثين[1]:

أنتم غدًا في عالَمٍ ... هوَ والحضارَة ناحيَهْ

وَارَيْتُ فيه شبيبتي ... وقضيتُ فيه ثمانيه

ما كنتُ ذا القلب الغليظ ... ولا الطباع الجافيه

أما الثمانية التي يشير إليها شوقي هنا، فيقصد بها سنوات البعثة إلى فرنسا، مجموعًا معها سنوات المنفى في إسبانيا.

---

١) الشوقيات - ٤ : ٦٩.

وفي قصيدة أخرى حيا فيها الطيارين الفرنسيين، مطلعها:

قُـمْ سـليمانُ بِـسَاطُ الـريح قامَـا   مَلَـك القـومُ مِـنَ الجَـوِّ الزِّمَامَـا

يقول فيها[1]:

يـــا فرنـــسَا لا عَـــدِمْنَا مِنَنَــــا   لـكِ عنـدَ العِلْـم والفـنِّ جِـسَامَا

لطـــــف الله ببـــــاريس ولا   لقيــــت إلا نعـــيما وســـــلاما

روعــت قلبــي خطــوبٌ روعَــتْ   ســـامر الأحيـــاء فيهـــا والنيامـــا

أنـــا لا أدعـــو عـــلى سِـــينَ طغـــى   إن للـــسين وإن جـــار ذمامـــا

لـــست بالنـــاسي عليـــه عيـــشة   كانـــت الـــشهد وأحبابـــا كرامـــا

وفي ديوان شوقي أربع نصوص تصور علاقتـه ببـاريس، وصـورتها في وجدانه. وهي في مجموعها من أصدق ما قال شوقي في ديوانه ومن أدق مـا صوَّر من تجارب وجدانيـة وعقليـة. وفي هـذه النـصوص نجـد اعترافـات ومكاشفات وجدانية لشوقي لم يَعْتَدْ على الإفصاح عنها لقارئه. فهو الشاعر الكلاسيكي الشديد التحفظ والاحتياط. لكنـه في مواجهـة بـاريس يتحـرر من كل قيد ويتمرد على كل سلطان.

أول هذه النصوص قصيدة في ٣٩ بيتًا من بحـر الكامـل والتـي يقـول فيها[2]:

---

١) الشوقيات – ٢: ٩٠.

٢) الشوقيات – ٢: ٨١ – ٨٣.

جَهْدُ الصبَابةِ مَا أُكَابِدُ فِيكِ ... لو كانَ مَا قد ذُقْته يَكْفِيكِ

حتَّامَ هِجْرَانِي وفيمَ تَجَنُّبِي ... وإلامَ بي ذل الهوى يُغريكِ

قد مِتُّ من ظمأٍ فلو سامحتني ... أن أشتهي ماء الحياة بفيكِ

أجدُ المنايا في رضاكِ هي المنى ... ماذا وراء الموت ما يرضيك

يا بنت مخضوب الصوارم والقنا ... برأتْ بنانك من سلاح أبيك

فخضاب تلك من العيون وقاية ... وخضاب ذاك من الدم المسفوك

جفناك أيهما الجريء على دمي ... بأَبِي هما من قاتلٍ وشريك

بالسيف والسحر المبين وبالطلى ... حملا عليَّ وبالقنا المشبوك

بهما وبي سقَمٌ ومن عجب الهوى ... عدوان منكسرٍ على منهوك

رفقا بمسبلة الشؤون قريحة ... تسلو عن الدنيا ولا تسلوك

أبكيتها وقعدت عن إنسانها ... يا للرجال لمغرق متروك

ضلت كراها في غياهب حالك ... ضل الصباح عليه صوت الديك

رق النسيم على دجاه لأَنَّتِي ... ورثى لحالي في السماء أخوك

قاسيته حتى انجلى بالصبح عن ... سري المصون ومدمعي المهتوك

سلت سيوف الحي إلاَّ واحدا ... إفرنده في جفنه يحميكِ

جردته في غير حق كالأُلَى ... سلُّوا سيوفهم على أهليك

طلعت على حرم الممالك خيلهم ... نارا سنابكها على البلجيك

الباس والجبروت في أعرافها ... والموت حول شكيمها المعلوك

عرت لياج عن الحصون وجردت ... ناامور عن فولاذها المشكوكِ

تمشي على خط الملوك وختمهم ... وعلى مصون مواثق وصكوكِ

والحرب لا عقل لها فتسومها … ما ينبغي من خطة وسلوكِ

دكت حصون القوم إلا معقلا … من نخوة وحمية وفتوكِ

وإذا احتمى الأقوام باستقلالهم … لاذوا بركن ليس بالمدكوك

ولقد أقول وأدمعي منهلّةٌ … باريزُ لم يعرفك من يَغْزُوكِ

ما خلت جناتِ النعيمِ ولا الدُّمَى … ترمى بمشهود النهار سفوكِ

زعموكِ دارَ خلاعةٍ ومجانة … ودعارةٍ يا إفكَ ما زعموكِ

إن كنتِ للشهوات ريا فالعلا … شهواتهنَّ مُرَوَّيَات فيكِ

تلدين أعلام البيان كأنهم … أصحاب تيجان ملوك أريكِ

فاضت على الأجيال حكمةُ شعرهم … وتفجرت كالكوثر المعروكِ

والعلمُ في شرق البلاد وغربها … ما حج طالبه سوى ناديك

العصر أنت جماله وجلاله … والركن من بنيانه المسموكِ

أخذَتْ لواءَ الحق عنك شعوبه … ومشت حضارته بنور بنيك

وخزانة التاريخ ساعة عرضها … للفخر خير كنوزها ماضيكِ

ومن العجائب أن واديك الثرى … ومراتع الغزلان في واديكِ

يا مكتبي قبل الشباب وملعبي … ومقيل أيام الشباب النُّوكِ

ومراحَ لذاتي ومغداها على … أفقٍ كجنات النعيم ضَحُوكِ

وسماءَ وحي الشعر من متدفقٍ … سلسٍ على نول السماء محوك

لما احتملت لك الصنيعة لم أجد … غير القوافي ما به أجزيك

إن لم يقُوك بكل نفس حرة … فالله جل جلاله واقيك

إن هذه القصيدة وثيقة دامغة على ولاء أحمد شوقي لعاصمة النور التي ظلت مصدرًا لإضاءة العقول والقلوب لأجيال من الأدباء والمفكرين والمثقفين المصريين والعرب على مدار الأجيال منذ رفاعة الطهطاوي إلى الجيل الحالي من أدبائنا. ولا يخرج ما جاء في هذه القصيدة عن باريس من أفكار عما جاء عند توفيق الحكيم في كتابيه: «زهرة العمر» و«تحت شمس الفكر». فهنا دفاع مجيد عن باريس، وتمجيد لآثار أبنائها الأدبية، وقد ظلت باريس قطبًا أدبيًا تدور حوله ومن خلاله كل الحركات الأدبية والمدارس النقدية والمذاهب الفلسفية منذ القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن العشرين. أما شوقي فيعلن ولاءه الثقافي والفكري وانتماءه الحضاري لهذه المدينة العجيبة: باريس.

وإذا كانت كافيَّة شوقي في باريس تحتفي بالجانب العقلي والفكري مغلَّفًا بحرارة العاطفة ووهج الحماس الملتهب، فإن قصيدته الثانية تكشف عن جانب آخر من موقف شوقي تجاه مدينته المفضلة: باريس. فقد كان لشوقي تجاربه العاطفية الذاتية الغنية مع أهل باريس التي قضى فيها أجمل سنوات الشباب. ففي الجزء الثاني من الشوقيات قصيدة في ٢٣ بيتًا من مجزوء الكامل تصور ذكرياته الحلوة عندما سافر إلى فرنسا شابًا صغيرًا يدرس القانون واللغة الفرنسية ويعاشر أهل باريس ويمكث بينهم عددًا من السنوات. وهذه القصيدة على الرغم من صغرها النسبي فإنها من أجمل النصوص الشعرية التي نجد فيها حسًا رومانسيًا عاليًا وتصويرًا دقيقًا وعميقًا إلى حد كبير لتجربة وجدانية ذاتية عاشها الشاعر ونقلها لنا بصدق ضمن لها الخلود. وأوضح ما في هذه القصيدة من ملامح الصدق أنها تنقلنا

مباشرة إلى عالم رومانسي ساحر فنشارك الشاعر تجربته الوجدانية إلى درجة التماهي معه.

يقول شوقي[1]:

يـــا غـــابَ بُولُـــونٍ وَلِي	ذِمَـــمٌ عليـــكَ وَلِي عُهـــوذْ
زَمَـــنٌ تقَـــضَّى لِلهـــوَى	ولنـــا بظلـــك هـــل يعُـــوذْ
حلُـــمٌ أرِيـــد رجوعـــه	ورجـــوعُ أحلامـــي بعيـــدْ
وهَـــبِ الزمـــانَ أعادَهـــا	هـــل للـــشبيبة مَـــنْ يُعيـــدْ
يـــا غـــابَ بولـــونٍ وبي	وجْـــدٌ مـــع الـــذكرى يزيـــدْ
خفقَـــتْ لرؤيتـــك الـــضلو	عُ وزُلْـــزِلَ القلـــبُ العميـــدْ
وأراك أقـــسَى مـــا عهـــد	تُ فـــما تميـــلُ ولا تميـــدْ
كـــم يـــا جمـــاد قـــساوة	كـــم هكـــذا أبـــدا جحـــود
هـــلا ذكـــرتَ زمـــان كنـــا	والزمـــانُ كـــما نريـــد
نطـــوي إليـــك دجـــى الليـــا	لي والـــدجى عنـــا يـــذوذْ
فنقـــول عنـــدك مـــا نقـــو	ل ولـــيس غـــيرك مـــن يعيـــد
نُطْقِـــي هـــوًى وصـــبابة	وحـــديثها وتَـــرٌ وَعُـــوذْ
نـــسرِي ونـــسرَحُ في فـــضا	ئـــك والريـــاح بـــه هُجـــوذْ

---

1) الشوقيات – ٢: ٢٧ – ٢٨.

والطـــير أقعـــدَها الكـــرى والنـــاسُ نامـــت والوجـــود

فنبيـــت في الإينـــاس يَغْـــ ـــبِطُنَا بـــه الـــنجمُ الوحيـــدْ

في كـــل ركـــن وقفـــةٌ وبكـــل زاويـــةٍ قعـــود

نَـــسْقِي ونُـــسْقَى والهـــوى مـــا بـــين أعيننـــا وليـــد

فمِـــنَ القلـــوب تمـــائم ومـــن الجنـــوب لـــه مهـــود

والغـــصن يـــسجد في الفـــضا ء وحبـــذا منـــه الـــسجود

والـــنجم يلحظنـــا بعيْـــ ـــنٍ مـــا تحـــول ولا تحيـــد

حتـــى إذا دعـــت النـــوى فتبـــدد الـــشمل النـــضيد

بتنـــا ومـمـــا بيننـــا بحـــر ودون البحـــر بيـــد

لـــيْلي بمـــصر وليلهـــا بـــالغرب وهـــو بهـــا سـعيد

وقصيدة صغيرة في ثمانية أبيات من بحر الخفيف تصور المستوى الحضاري الذي بلغه الفرنسيون وخصوصًا أهل باريس، والتقدم العلمي الهائل الذي أحرزوه حتى ذلك الوقت. يقول شوقي[1]:

رزق اللهُ أهـــلَ بـــاريس خـــيرًا وأرَى العقـــل خـــير مـــا رُزِقُـــوهُ

عنـــدهم للـــثمار والزهـــر ممـــا تنجـــب الأرضُ معـــرض نَـــسقُوهُ

جنـــة تخلـــب العقـــول وروض تجمـــع العـــين منـــه مـــا فرقـــوه

---

1) الشوقيات – ٢: ٨١.

مــن رآه يقــول قــد حرمــوا الفــر دوس لكـــن بــسحرهم سَرَقُــوهُ

ما ترَى الكَرْمَ قـد تـشاكل حتـى لـــو رآه الـــسُّقاة مـــا حقَّقُـــوهُ

يُـسكر النـــاظرين كَرْمًـــا ولمـــا تعتـــصره يـــد ولا عتقـــوه

صـــوروه كـــما يـــشاؤون حتـــى عجــب النـــاس كيــف لم ينطقــوه

يجـــد المتقـــي يـــد الله فيـــه ويقـــول الجحـــود قـــد خلقـــوه

وأخيرًا أربعة أبيات كتبها شوقي في ميـدان الكونكـورد أحـد الميـادين المشهورة في باريس والذي تقـوم في وسـطه المسلة المصرية. لكـن شـوقي يلتفت إلى ماضي ذلك الميدان وما جرى فيه من أحداث داميـة أثنـاء الثـورة الفرنسية التي اندلعت في يوليو سنة ١٧٨٩م.

يقول شوقي[١]:

أميـــدانَ الوفـــاق وكنـــتَ تُـــدعَى بميـــدان العـــداوة والـــشقاقِ

أتـــدري أيّ ذنـــب أنـــت جـــانٍ وأيّ دمٍ ذهبـــت بـــه مـــراق

هـــوى فيـــك الـــسرير ومـــن عليـــه ومـــات الثـــائرون وأنـــت بـــاقِ

أصَـــابُوا واســـتراحَ لـــويسُ مِـــنْهُمْ لـــذا سُـــميت ميـــدانَ الوفـــاقِ

ويعلق الدكتور جابر عصفور على قصائد شـوقي في معـشوقته الأثـيرة باريس قائلاً: «ما كتبـه أحمـد شـوقي عـن بـاريس في قـصائده الوصـفية في قصيدتين شهيرتين من قصائده الوصفية، الأولى عن باريس نفسها. والثانية

---

١) الشوقيات – ٢: ٦٣.

عن غابة بولون، لا يخرج عن ذلك، فشوقي ينطلق بإبداعه في الحدود العقلانية الكلاسيكية لرواد النهضة والاستنارة. ولذلك لا يفوته أن يترك وصف باريس دون أن يدافع عنها، ويرد على الذين وصفوها بأنها مدينة الخلاعة، مؤكدًا أنها هي التي فاضت على الأجيال حكمة شعرهم، وأنها مهد العلم الذي يحج الطالبون إليه»[1].

وسوف تظل صورة باريس كما صورها شوقي – ومن بعده توفيق الحكيم – نموذجًا للمدينة الفاضلة التي وجدها أدباء العربية على أرض الواقع لا في الخيال مسرحًا مزدوجًا لنوعين من التجارب الإنسانية الثرية: النوع الأول يتمثل في التجارب العقلية الغنية بالأفكار وأشكال التعبير الجديدة في المجالات المعرفية المختلفة: في العلم والفكر والفلسفة والأدب، والقانون والنظم الاجتماعية والفلسفية الميتافيزيقية، والنوع الثاني متمثل في عدد غير محدود من التجارب العاطفية الذاتية التي تُعَمِّق الخبرة الوجدانية بالحياة الإنسانية.

(٢) رومـــا:

في ديوان شوقي قصيدة في ٢٩ بيتًا من بحر الخفيف جعل موضوعها روما عاصمة الإمبراطورية الرومانية في العصور القديمة وعاصمة إيطاليا في العصر الحديث. ولروما حديث يطول عن دورها الكبير في عصر النهضة الأوروبية في العصر الحديث.

---

١) جابر عصفور: باريس في الأدب العربي الحديث – مجلة العربي – العدد ٥٤٣ – فبراير ٢٠٠٤ : ٧٨.

لكن الصلة الروحية والرابطة الوجدانية التي رأيناها بين شوقي وبين مدينته المحببة باريس تبتعد هنا وتتوارى لتفسح المسرح لصورة أخرى تتشكل في وجدان الشاعر أيضًا لكن يغلب عليها الطابع الحضاري، بما أن روما عاصمة البقعة الجغرافية التي سطعت منها شمس النهضة الأوروبية في العصر الحديث. وقد احتفى شوقي في هذه القصيدة بصوت التاريخ والمجد القديم للإمبراطورية الرومانية.

يقول شوقي[1]:

قِفْ بِرُومَا وشَاهِدِ الأمرَ وَاشْهَدْ   أنَّ للمُلْكِ مالكًا سُبْحَانَهْ
دولةٌ فِي الثرَى وأنقاضُ مُلْكٍ   هدمَ الدهرُ فِي العلا بُنيانَهْ
مزَّقَتْ تاجَهُ الخطوبُ وألقَتْ   في التراب الذي أرى صَوْلجانَهْ
طَلَلٌ عند دِمْنَةٍ عند رَسْمٍ   ككتابٍ محَا البِلَى عنوانَهْ
وتماثيلُ كالحقائقِ تَزْدَا   دُ وُضوحًا علَى المَدَى وإبانَهْ
من رآها يقول هذي ملوكُ الدْ   دَهْرِ هذا وقارُهُمْ والرزانَهْ
وبقايا هياكلٍ وقُصور   بين أخْذِ البلى ودَفْعِ المتانه
عبثَ الدهرُ بالحوَارِيِّ فيها   وببُلْيُوسَ لم يَهَبْ أرجوَانه
وجرَتْ هاهُنَا أمورٌ كِبَارٌ   وَاصَلَ الدهرُ بعدهَا جَرَيَانَهْ
راحَ دِينٌ وجاءَ دِينٌ وولَّى   مُلْكُ قَوْمٍ وحلَّ مُلك مكانَهْ

---

١) الشوقيات – ١: ٢٣٩ – ٢٤١.

والـذي حـصَّل المُجِـدُّونَ أهـرا ... قَ دمـــاءَ خليقـــةٍ بالـــصيانَهْ

ليـت شـعري إلامَ يقتتـل النـا ... سُ عـــلى ذي الدنِيَّـــةِ الفَتّانـــهْ

بَلـــدٌ كـــان للنـــصَارَى قتـــادًا ... صار مُلكَ القسوس عرشَ الديانه

وشُـعوبٌ يَمْحُـونَ آيـةَ عيـسى ... ثـــم يُعلـــون في البَرِيَّـــةِ شَـــانَهْ

ويُهِينـونَ صـاحبَ الـروحِ مَيْتـا ... ويُعَـــــزُّونَ بعـــــده أكفانــــه

عـــالَمٌ قُلَّـــبٌ وأحـــلامُ خَلْـــقٍ ... تتبـــــارَى غبـــــاوةً وفطانـــــه

رومَـةُ الزهْـوِ في الـشرائع والحكْـ ... ـمَةِ في الحكـم والهـوى والمجانـه

والتنـــاهي فـــيما تعـــدى عزيـــزا ... فيـــك عـــز ولا مهينـــا مهانـــه

مـــا لِحَــيِّ لم يُمْــسِ منــك قبيــل ... أوْ بــــلاد يعـــــدُّها أوطانَـــــهْ

يُصبح النـاسُ فيـك مـولى وعبـدا ... ويـــرى عبـــدك الـــورى غلمانـــه

أين مُلكٌ في الشرق والغرب عـالٍ ... تَحسُدُ الشمسُ في الضحى سلطانه

قـــادِرٌ يَمْـــسَخُ الممالـــكَ أعـــما ... لاً وَيُعطـــي وســـيعها أعوانـــه

أيـــن مـــالٌ جَبـــضيْتِه ورعَايَـــا ... كلهـــم خـــازنٌ وأنـــتِ الخزانـــه

أين أشرافك الذين طغوا في الدهـ ... ــــرِ حتـــى أذاقهـــم طغيانـــه

أيــن قاضــيك مــا أنــاخ عليــه ... أيــن ناديــك مــا دهَــى شِــيخَانَهْ

قــد رأينــا عليــك آثــارَ حُــزْنٍ ... ومــن الــدور مــا تــرى أحزانــه

أقْصِري واسْألِي عن الـدهر مـصرًا ... هـل قـضَتْ مـرتين منـه اللُّبَانَـهْ

إن مـــن فـــرَّق العبــاد شــعوبًا ... جعــل القســطَ بينهــا ميزانــه

هَبْــكِ أفنيــتِ بالحــداد الليــالي ... لــن تــردِّي عــلى الــورى رومانــه

(٣) جنيف:

في ديوان شوقي قصيدة يصور فيها مدينة جنيف السويسرية الشهيرة، وقد زارها عندما سافر ليمثل مصر في مؤتمر المستشرقين الذي ألقى فيه همزيته الكبرى «كبار الحوادث في وادي النيل» سنة ١٨٩٤م.

وقصيدته في جنيف طويلة فقد جاءت في ٦٨ بيتًا من بحر الكامل، يقول شوقي فيها[١]:

لا السُّهْدُ يُدْنِينِي إِلَيْـهِ وَلا الكـرَى ... طَيْـفٌ يَـزُورُ بِفَـضْلِه مَهْـمَا سَرَى

تَخِـذَ الـدُّجَى وَسَـمَاءَهُ وَنُجُومَـهُ ... سُـبُلاً إِلَى جَفْنَيْـك لم يَـرضَ الثـرَى

وأتــاكَ مَوْفُــورَ النعــيمِ تَخالُــه ... مَلَكًــا تــنمُّ بــهِ الــسَماءُ مُطَهَّــرَا

عَلِـمَ الظـلامُ هُبوطَـهُ فَمَـشَتْ لَـهُ ... أهدَابُــــه يَأْخُذْنَــــهُ مُتَحَــــدِّرَا

وحَمَـى النسائمَ أنْ تَـرُوحَ وأنْ تَجِـي ... حــذَرًا وخَوْفًــا أنْ يُــرَاعَ ويُــذْعَرَا

ورَقَــدْتَ تُزْلِــفُ للخيــالِ مَكانَــهُ ... بين الجفـون وبـين هُـدْبِكَ وَالكـرَى

فَهَنِئْتَــهُ مثــلَ الــسعادةِ شَــائقًا ... مُتَــصورًا مــا شــئتَ أنْ يَتَــصَوَّرَا

تَطْـوِي لـه الرُّقَبـاءَ منـصورَ الهـوَى ... وتَـدوسُ ألـسِنةَ الوُشَـاةِ مُظَفَّـرَا

لولا امتنانُ العَـيْنِ يـا طَيْـفَ الرِّضَـا ... مـا سَـامَحَتْ أيامَهـا فِـيمَا جـرَى

---

١) الشوقيات – ٢: ٣٣.

باتَتْ مُشَوَّقَةً وبَاتَ سَوَادُهَا ... زُونَا بِتِمْثَالِ الجَمالِ مُنَوّرَا
تُعطَى المُنَى وتنيلهُنَّ خَلِيقَةً ... بِكَ أنْ تُقدِّمَ فِي المُنَى وتُؤَخِّرَا
وتُعانِقُ القمَرَ السَّنِيَّ عزيزةً ... حتّى إذَا وَدّعتَ عانَقْتَ الثرَى
في ليلةٍ قَدِمَ الوجُودَ هِلاَلُهَا ... فَدَنَتْ كواكبُهَا تُعَلِّمُه السُّرَى
وتُريهِ آثارَ البُدورِ لِيَقْتَفِي ... ويرَى له الميلادُ أنْ يتَصدَّرَا
ناجيتُ مَنْ أهوَى ونَاجَانِي بِهَا ... بين الرياض وبينَ ماءِ (سُوَيْسَرَا)
حيثُ الجِبَالُ صِغَارُهَا وكِبَارُهَا ... مِنْ كُلِّ أبيَضَ فِي الفضَاءِ وأخضَرا
تَخِذَ الغمَامُ بِهَا بُيوتًا فَانْجَلَتْ ... مَشْبوبَةَ الأجرامِ شَائبَةَ الذُّرَى
والصخْرُ عالٍ قَامَ يُشْبِهُ قاعدًا ... وأنَافَ مَكْشُوفَ الجوانبِ مُنْذِرَا
بينَ الكواكب والسحاب تَرَى لهُ ... أُذُنًا مِنَ الحجَرِ الأصمِّ ومِشْفَرا
والسفحُ من أيِّ الجهات أَتَيْتُه ... أَلَفْيَتَه دَرَجًا يَمُوجُ مُدَوَّرَا
نَثَرَ الفضاءُ عليهِ عِقْدَ نُجومِه ... فبدَا زَبَرْجَدُه بِهِنَّ مُجَوهرَا
وتَنَظَّمَتْ بِيضُ البيوتِ كأنَّهَا ... أوكَارُ طَيْرٍ أوْ خَمِيسٌ عَسْكَرا
والنجمُ يبعثُ للمياه ضياءَه ... والكهرباءُ تُضِيءُ أثناءَ الثرَى
هام الفراشُ بها وحام كتائبًا ... يحكي حوالَيْها الغمامَ مسيَّرا
خُلِقَتْ لرحمته فباتت نَارُه ... بَرْدًا ونارُ العاشقين تَسَعُّرَا
والماءُ من فوق الديار وتحتها ... وخلالها يَجْرِي ومِنْ حول القُرَى
مُتَصوِّبًا مُتَصعِّدًا مُتَمهِّلاً ... مُتسرِّعًا مُتَسلسِلاً مُتَعثِّرَا

والأرضُ جِسْرٌ حيثُ دُرْتَ ومَعْبَرٌ يـصلانِ جـسرًا في الميـاهِ ومَعْـبَرا
والفُلْـكُ في ظـلِّ البيـوت مَـواخِرًا تَطْـوِي الجـداولَ نَحوهـا وَالأنْهُـرَا
حتـى إذَا هـدَأَ المَـلا في ليلـه جاذبـتُ لَـيْلي ثَوْبَـهُ مُتَحَـيِّرَا
وخرجتُ مـن بـين الجسور لعلني أسـتقبلُ العَـرْفَ الحبيـبَ إذَا سرَى
آوِي إِلَى الـشجراتِ وهْـيَ تَهُـزُّنِي وقـد اطمـأنَّ الطـيرُ فيهـا بِـالكرَى
وَيهـزُّ مِنِّـي المـاءُ في لمعانـه فأمِيـلُ أنظـرُ فيـه أطمَـعُ أنْ أرَى
وهنالـكَ ازْدَهَـتِ الـسماءُ وكـان أنْ آنَـسْتُ نـورًا مَـا أتـمَّ وأبْهَـرَا
فـسَرَيْتُ فِي لالائـه وإذَا بـهِ بـدْرٌ تُـسَايِرُه الكواكـبُ خُطَّـرَا
حُلُـمٌ أعَـارَتْنِي العنايـةُ سَـمْعَها فيـهِ فـمَا اسـتَتْمَمْتُ حتـى فُـسِّرَا
فرأيتُ صفوى جهـرةً وأخـذتُ أُنْـسِي يقظـةً ومُنَـايَ لَبَّـتْ حُـضَّرَا
وأشَرْتُ: هَلْ لُقْيَا؟ فـأُوحِيَ أنْ غـدًا بالطودِ أبيضَ مِنْ جبـالِ (سُوَيْـسَرَا)
إنْ أشرقَتْ زهـراءَ تـسمو للـضحى وإذَا هَـوَتْ حمـراءَ فِي تلـك الـذُّرَى
فـشُروقُهَا منـهُ أتـمُّ معانيَـا وغُروبُهَـا أجْـلَى وأكْمَـلُ مَنْظـرَا
تَبـدُو هُنَالِـكَ للوجـودِ وليـدةً تَهْنَـا بِهَـا الـدنيا ويَغْتَـبِطُ الثَّـرَى
وتُـضِيءُ أثنـاءَ الفَـضاءِ بِغُـرَّةٍ لاحـتْ بِـرَأْسِ الطـوْدِ تَاجًـا أزْهَـرَا
فسَمتْ فَكانتْ نِـصْفَ طَـارٍ مَـا بـدَا حتـى أنـافَ فَـلاحَ طَـارًا أكْـبَرَا
يَعلـو العَـوالمَ مُـستقِلاًّ نَامِيًـا مُستغْـصِيًا بِمكانِـه أنْ يُنْقَـرَا
سَـالتْ بِـه الآفـاقُ لَكِـنْ عـسجدًا وتَغطَّـت الأشـبَاحُ لَكِـنْ جَـوْهرَا

واهتَزَّ فَالدنيَا لهُ مُهْتَزَّةٌ ... وأنَارَ فانكشَفَ الوجودُ مُنَوّرَا

حتّى إذَا بلغَ السُّمُوُّ كَمالَهُ ... أذِنَتْ لِدَاعِي النقْصِ تَهْوِى القَهْقَرَى

فَدَنَتْ لِنَاظِرِهَا ودَانَ عِنانُهَا ... وتَبدَّلَ المُستعْظَمُ المُسْتصغرَا

واصفرَّ أبيضُ كلِّ شَيْءٍ حَوْلَهَا ... واحمرَّ بُرْقُعُهَا وكان الأصفرَا

وسَما إليهَا الطودُ يَأخُذهَا وقَدْ ... جَعلتْ أعَالِيَهُ شَرِيطًا أحمرَا

مَسَّتْهُ فَاشتَعَلَتْ بِهَا جَنباتُه ... وَبدَتْ ذُرَاه الشُّمُّ تَحمِلُ مِجْمَرا

فكأنَّمَا مَدَّتْ بِه نِيرَانَها ... شَرَكًا لِتَصطادَ النهارَ المُدْبِرَا

حَرَقَتْهُ واحترَقَتْ بهِ فتوَلَّيَا ... وَأتَى طُلُولَهُمَا الظلامُ فَعسكرَا

فشُروقُهَا الأملُ الحبيبُ لمن رأى ... وغروبُهَا الأجَلُ البَغيضُ لِمَنْ درَى

خَطْبَانِ قَامَا بِالفِنَاءِ علَى الصفَا ... ما كانَ بينهما الصفاءُ ليَعمُرَا

تتغيرُ الأشياءُ مهمَا عَاوَدَا ... وَاللهُ عزَّ وجلَّ لنْ يَتغيرَا

أنهارُنَا تحت (السليف) وفوْقَهُ ... ولدَى جَوانبهِ ومَا بَيَنَ الذُّرَى

رَجْلاً ورُكْبَانًا وزَحْلَقَةً علَى ... عَجَلٍ هُنَالِكَ كَهْرَبَائِيِّ السرَى

في مركبٍ مستأنسٍ سالت به ... قُضُبُ الحديدِ تَعَرُّجًا وتَحدُّرَا

ينسابُ ما بيْنَ الصخورِ تَمَهُّلاً ... ويَخِفُّ بينَ الهُوَّتَيْنِ تَخَطُّرَا

وإذَا اعتلى بالكهرباءِ لذروةٍ ... عَضْبَاءَ هَمَّ مُعانقًا مُتَسوِّرَا

لَمَّا نَزلْنَا عَنْهُ فِي أُمِّ الذُّرَى ... قُمْنَا علَى فَرْعِ (السليف) لِنَنْظُرَا

أرضٌ تَمُوجُ بِهَا المناظرُ جَمَّةٌ ... وعوالمٌ نِعْمَ الكِتَابُ لِمَنْ قَرَا

وقُـرًى ضَربْـنَ عـلَى المَـدائنِ هَالـةً	ومــدائنٌ حَلَّــيْنَ أجيــادَ القُــرَى
ومَـــزارعٌ للنــــاظِرينَ رَوائـــعٌ	لَـبِسَ الفـضاءُ بِهَـا طِـرازًا أخـضرَا
والمــاءُ غُـــدْرٌ مَــا أرَقَّ وأغْــزَرَا	وجَـداوِلٌ هُـنَّ اللُّجَـيْنُ وقَـدْ جَـرَى
فحَـشَوْنَ أفـوَاهَ الـسُّهولِ سَـبائكًا	ومَـلأنَ أقبـالَ الرواسـخِ جَـوْهرَا
قـد صَـغَّرَ البُعْـدُ الوَجـودَ لنَـا فَيَـا	لله مَـا أحْـلَى الوجــودَ مُــصَغَّرَا

ولأن جنيف ليس مشهورًا عنها أنها تمثل موطنًا للتجارب الحضارية القديمة أو الحديثة المؤثرة، كما هو الحال في باريس وروما، فقد جاءت قصيدة شوقي عن جنيف مُحْتَفِيَةً بجانب الطبيعة الجغرافية والتصميم المعماري للمدينة، وما تمتاز به من لمسات الجمال الذي هو نتاج صنع يد الإنسان، وقد جاء موقف شوقي منها مماثلا لموقف المتنبي عندما زار شعب بوان في أرجان، وقال كلمته المشهورة:

ولكــنَّ الفتَــى العــرَبيَّ فِيهَــا	غَرِيــبُ الوَجْــهِ واليَــدِ اللِّــسَانِ

وهكذا – وفي النهاية – نستطيع القول: إن شوقي استطاع أن يرسم لقارئ ديوانه صورة واضحة المعالم لأوروبا بوصفها كيانًا حضاريًا ذا أبعادٍ متعددة، ظل هو الشغل الشاغل لرجال النهضة المصرية والعربية منذ مطلع العصر الحديث في منطقتنا العربية وإلى اليوم. وقد تمتعت رؤية شوقي بقدر كبير من الأصالة والجدة في حدود مكوناته الثقافية والمرحلة الحضارية التي كان يعيشها المثقف العربي بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين.

نجيب محفوظ
وأشكال السرد التراثي

«حديث الصباح والمساء» عمل روائي صغير نسبيًا كتبه نجيب محفوظ سنة ١٩٨٧ مستخدما واحدًا من أشكال السرد المعروفة، هو: (فن التراجم الشخصية الموجزة)، وهو أحد أشكال الكتابة التاريخية التي تميزت بها الثقافة العربية القديمة وأبدعت فيها أعظم الأعمال كمًا وكيفًا - فيما عرف بكتب الطبقات - بشكل غير مسبوق في تاريخ الأدب العالمي. وكان نجيب محفوظ قد قارب هذا الشكل بصورة أقل تعقيدًا في عمله الروائي الآخر «المرايا» الذي أصدره نجيب محفوظ سنة ١٩٧٢.

وفي السطور التالية نحاول الإجابة عن السؤال الآتي: هل كان نجيب محفوظ اتباعيا مقلدا يحاكي أشكال السرد التراثي لمجرد المحاكاة أم كان يحاول التجديد في شكل الرواية لا من أجل التجديد لمجرد التجديد بل من أجل طرح رؤية أكثر عمقًا واتساعًا لمصير أبطاله وشخصياته الروائية الزاخرة بالحركة والحياة؟!

- أشكال من السرد

الفن السردي في أي أدب من الآداب يعني - كما يقول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض: «الإحالة على ثقافة.. والكروع من نبع الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم.. ولا أدب إذن إلاّ إذا أحال على ذاكرة جماعية، وثقافة شفوية، وتقاليد شعبية، وطقوس قَبَليّة، ومظاهر بدائية»[١]. أو كما يقول الدكتور مصطفى ناصف: «الإنسان تصنعه ذكريات موغلة في القدم»[٢].

ويلاحظ الناقد الكبير عبد المنعم تليمة أنه «ما دامت الرواية نوعًا أدبيًا حديثًا في كل الآداب العالمية، وما دامت لا تزال - لحداثتها - تؤسس

لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية، فإن لدى الروائي العربي فرصة مشاركة الروائيين في العالم كله، في تأصيل هذا النوع الأدبي، ولن تكون مشاركة الروائي العربي ذات بال إلاّ إذا تأسست على تراث الأمة، وبين يدي الروائي العربي كنوز ثروة من خوالد الموروثات الحية».

وهذا يذكرني بما قاله د. شكري عياد، من أن «الرواية العربية تدخل حلبة الأدب العالمي رافعة الرأس؛ فمع أن لجنة جائزة نوبل قالت عن نجيب محفوظ – حسبما أذكر – إنه مكّن لفن الرواية في الأدب العربي الحديث، فإن هذا لم يعد صحيحًا. لقد استَرْجَعتْ الرواية العربية – وساهم في هذا نجيب محفوظ نفسه – علاقات القربى بينها وبين التراث القصصي العربي، الشعبي منه والرسمي وشبه الرسمي»[٣].

وهنا يمكن فهم العلاقة الجدلية القائمة دائمًا بين الشكل والمضمون في أي عمل أدبي أو فني عمومًا، فالأدب نوع من التحرر والبحث عن الأصالة، لأنه لا يتحقق البقاء إلاَّ لكل عمل أصيل، أما التقليد فليس سوى تكريس لوجود الأصل المُقَلَّد وتحويله إلى صنم معبود وهذه مشكلة التقليد الذي يصبح أداة للتخلف والجمود ثم الموت والفناء.

وعندما يبلغ الروائي العربي مرحلة النضج التام والسيطرة الكاملة على أدواته يكون قد تساوى لديه القديم والحديث في أشكال السرد الروائي؛ فالكاتب المبدع الذي يتمتع بالأصالة لا يقع في أسر التقليد أبدًا ويتساوى لديه القديم والجديد أو الوافد والتراث لأنه لا يخضع لأي منهما ولا يقع في أسره وإنما يكون كل ذلك أداة للكاتب يوظفها في طرح أفكاره على مستوى الشكل والمضمون مع ما بينهما من علاقة جدلية وتأثير متبادل.

- تجربة نجيب محفوظ

ونجيب محفوظ هذا العبقري الذي درس الفلسفة في كلية الآداب في الثلاثينات من القرن الماضي، عندما نقرؤه نجده قد استوعب الثقافة العربية القديمة وثقافة العصر الحاضر، وهذه معجزة. وكان أستاذنا د. عبد الله خورشيد (ت ١٩٩٠م) يقول: عندما تقرأ نجيب محفوظ ستجد أنه قرأ كثيرًا حتى «ذاب» من كثرة القراءة!

وطبيعي أن يستخلص نجيب محفوظ من ثقافته وبيئته العربية وخبراته الحياتية والفكرية الإطار الذي ينسج من خلاله أعماله السردية. لذلك كان منذ بداياته الأولى يبحث عن الأصالة والإبداع والتجديد، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وظل يسعى إلى هذه الغاية البعيدة المنال حتى بلغها أخيرًا في عمله الروائي الضخم «ملحمة الحرافيش» الذي استقل به عن الأشكال التقليدية المتبعة.

لكن هذا لا يعني أن نجيب محفوظ كان ـ قبل الحرافيش ـ اتباعيًا مقلدًا، بل إننا يمكن أن نتتبع بحثه الدءوب عن الأصالة منذ كتاباته الأولى، ومحاولاته الدءوبة للخروج من سيطرة الأشكال التقليدية للسرد الروائي.

وأول ما نلاحظه في هذا الشأن التزام نجيب محفوظ بقضايا وطنه ومشكلاته الحضارية والاجتماعية وأزمته السياسية مع الاستعمار الغربي والهيمنة الخارجية على مقدرات هذا الوطن. ألا تستلزم هذه الخطة، على مستوى المضمون، إلى تحول ما في الشكل، وتطويع العام إلى خاص بحدود أفكار الكاتب وطبيعتها الخاصة؟!

وهكذا يصل نجيب محفوظ في مرحلة تالية في مسيرته التحررية إلى تجاوز كل شبهات التقليد والاتباع فنجد لديه بعد ذلك انعطافًا نحو الأشكال التراثية، وبالتحديد تراثنا الأدبي والتاريخي في العصور العربية الإسلامية، قبل النهضة العربية الحديثة المتعارف على تأريخها بدخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨م.

لكن ما دلالة لجوء نجيب محفوظ إلى الامتياح من هذا المعين العربي العتيق؟!

هل هو نوع من الإفلاس في الأشكال الحديثة المستمدة من الإنتاج الغربي سواء كان أوربيًّا أو أمريكيًّا؛ بحيث إنه عندما توقف التجديد والابتكار - أو هكذا يمكن أن نتصور للوهلة الأولى - لدى كتاب الرواية في بيئتها الأولى، فأصبح لزامًا على كاتب في وضع نجيب محفوظ أن يبحث عن طريق آخر يجد فيه نوعًا من التجديد الزائف أو البديل المؤقت حتى تلوح في الأفق أصداء تيار جديد وافد فيستعيره أو يقتبسه ليواصل الكتابة الروائية مواكبًا لأحدث موضة وراكبًا لأعلى موجة؟!!

ولقد قيل الكثير عن نجيب محفوظ بكلام شبيه بذلك، وكان على سبيل الهجوم والتحطيم لأهم روائي عربي، وأحيانًا بحسن نية على اعتبار أن هذه الآراء التي صدرت عن أصحابها ما هي إلا إسهامات نقدية واجتهادات مشروعة في سبيل الكشف عن مضامين رواياته، فقيل إنه بدأ رومانسيًا في رواياته الفرعونية (عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة)، ثم تأثر في مرحلته الواقعية بالطبيعيين أمثال إميل زولا (خان الخليلي - القاهرة الجديدة - زقاق المدق - بداية ونهاية)، واقتبس رواية الأجيال من توماس

مان أو غيره من كُتَّاب الغرب (الثلاثية: بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية)، وتأثر بالاتجاه النفسي في الرواية ودراسات علم النفس الفرويدي فكتب (السراب)، ثم تأثر بالاتجاه الرمزي في كتاباته ما بعد مرحلته الواقعية (أولاد حارتنا ـ دنيا الله ـ الطريق ـ حكاية بلا بداية ولا نهاية)، وأخيرًا وقع تحت تأثير الوجوديين وكُتَّاب العبث في مرحلة أخرى (السمان والخريف ـ الشحاذ ـ ثرثرة فوق النيل ـ تحت المظلة).

فما مدى صحة كل هذه الأقاويل عن نجيب محفوظ، وما السبيل إلى تمحيصها؟

قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال أقترح أن نطرح فرضية أخرى لنرى إن كان يمكن إثباتها؛ وهي تتلخص في السؤال الآتي: هل لنجيب محفوظ مشروع فكري ما يمكن استقراء معالمه وحدوده خلال إنتاجه كله على مدار نصف قرن ظل يواصل فيه الكتابة دون توقف في ظل ظروف وأوضاع متغيرة دعت كثيرًا من زملائه إلى أحد اختيارين: إما التوقف تمامًا عن الكتابة (عادل كامل على سبيل المثال)، أو التحول من كتابة القصة والرواية إلى المقالة المباشرة في الصحف (يوسف إدريس مثلاً)؟!

لقد ظل نجيب محفوظ متمسكًا طول الوقت بكونه روائيًا ليس غير، وباستعراض تواريخ نشر أعماله الروائية والقصصية سوف تظهر لنا هذه الحقيقة بوضوح شديد. ولا يعني هذا الإصرار من جانب نجيب محفوظ إلا شيئًا واحدًا هو أن هذا الرجل صاحب مشروع فكري امتد أكثر من نصف قرن لتأسيس رؤية عربية حديثة في عالم القصة والرواية التي هي نوع

أدبي نشأ في العصر الحديث في بيئة غير عربية ولم يكن الأدب العربي قد عرفه قبل نشأته الأولى في أوربا.

ونجيب محفوظ هو الذي كتب في سبتمبر ١٩٤٥ بمجلة الرسالة - وكان في ذلك الوقت شابًا في الرابعة والثلاثين - الكلمات الآتية: «لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتمًا لفن جديد، يوفّق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله مواتيًا للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة»[1]

فلا كان نجيب محفوظ خاضعًا لسيطرة الوافد في مراحله الأولى، ولا مرتدًا إلى تقليد التراث في مراحله المتأخرة. وإنما هو ساعٍ طول الوقت ومنذ اللحظة الأولى نحو تحقيق مشروعه الفكري المرتبط بظروفه التاريخية والحضارية والثقافية والاجتماعية والفلسفية.

ولعل السؤال الذي يمكن طرحه الآن هو: لماذا اتجه نجيب محفوظ إلى توظيف أشكال التعبير التراثي في مرحلة متأخرة من مشواره الفكري؟

إن الرؤية الذاتية للكاتب لا تكون واحدة في كل مراحله العمرية، بل إن رؤيته تتطور من مرحلة سنية إلى أخرى. وهي في حالة نجيب محفوظ رؤية متطورة لأنه لم يهجر فنه الروائي على مدار حياته منذ بدأ كتابة الرواية في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين إلى ظهور آخر إنتاجه الروائي في

التسعينيات أي على مدار ستين عامًا. وباتساع رؤيته الكونية احتاج نجيب محفوظ لإطار قادر على استيعاب ملامح هذه الرؤية.

فنجيب محفوظ لم يكتف بالتواصل مع الأنواع التقليدية للقصص العربي القديم، بل كان يسعى لتجاوز الحدود التقليدية المتبعة إلى التجديد باتخاذ أحد أشكال الكتابة التاريخية هو: أدب التراجم. وقد كان لهذا الشكل أصوله وظروفه التاريخية التي أكدت أصالته في الثقافة العربية. وقد ازدهر هذا الفن بوصفه أحد إجراءات توثيق رواية الحديث النبوي الذي هو المصدر الثاني للدين الإسلامي بعد القرآن الكريم. فرواية الحديث تستلزم راويًا موثوقًا في روايته. ومن هنا ظهر ما سُمّي في وقت لاحق بـ«علم الرجال» أو علم «الجرح والتعديل»، وهو واحد من علوم الحديث. فقد كان الحكم على شخصية الراوي يستلزم فحص كل التفاصيل الدقيقة حول:

١.ملامحه الجسدية وأصوله العرقية.

٢.سلوكه الاجتماعي.

٣.سيرته الحياتية والعلمية.

وأصبح منهج الرواية في الحديث النبوي هو المنهج المتبع في كل العلوم النظرية في الحضارة الإسلامية: الفقه والتفسير والأدب وغيرها. وأصبح المؤلف من الواجب عليه ليسوق خبرًا أن يسبق هذا الخبر سلسلة الرواة الذين تناقلوه حتى تنتهي هذه السلسلة بأقدم راوٍ لهذا الخبر. وهو منهج يعتمد الشفاهية وهي في ذلك الوقت الوسيلة الأولى لحفظ المعارف والعلوم.

وطبيعي أن يستخلص نجيب محفوظ من ثقافته وبيئته العربية وخبراته الحياتية والفكرية الإطار الذي ينسج من خلاله أعماله السردية. لأن نجيب محفوظ مفكر في المقام الأول يعالج قضايا عصره ومجتمعه، من منظوره الخاص، في شكل روائي. وقد بدأ باتباع أساليب السرد الروائي كما عرفتها الرواية الأوربية الحديثة من «دون كيخوته» ثربانتس (١٦١٦م) حتى الرواية الفرنسية والإنجليزية في بداية القرن العشرين، لكنه ـ وهنا دور الأصالة ـ بدأ يتمرد على هذه الأشكال التقليدية المستعارة، متجهًا بنظره إلى أشكال السرد في التراث العربي القديم؛ وكأنما عثر على كنز لا تنفد جواهره؛ فوجدناه يكتب:

ـ أولاد حارتنا ١٩٥٩
ـ ملحمة الحرافيش ١٩٧٧
ـ ليالي ألف ليلة ١٩٨٢
ـ رحلة ابن فطومة ١٩٨٣
ـ حديث الصباح والمساء ١٩٨٧

وإذا كانت أولاد حارتنا تطرح رؤية لتاريخ المجتمع البشري من وجهة نظر كاتب عربي مسلم؛ فإن الحرافيش كانت العمل الضخم الذي استطاع أن يتحرر فيه نجيب محفوظ من الشكل التقليدي للرواية كما عرفته في الغرب، وأن يبدع هذا الشكل المشحون بأجواء عربية كلاسيكية، مع شدة إحكامه في استيعاب رؤية الكاتب للقضايا الجوهرية التي حاول طرحها ومعالجتها في كل أعماله الروائية السابقة. وربما لهذا السبب كان نجيب محفوظ يعلن دائمًا في أحاديثه الكثيرة أن «الحرافيش أحب أعماله إلى قلبه».

لذلك كان نجيب محفوظ منذ بداياته الأولى يبحث عن الأصالة والإبداع والتجديد، سواء على مستوى الأشكال أو الأفكار، ومن هنا جاءت محاولاته الدءوبة للخروج من سيطرة الأشكال التقليدية للسرد الروائي، وقد تمثل أحدها في روايته البديعة «حديث الصباح والمساء».

ولأن نجيب محفوظ له مشروعه الفكري الذي يمكن استقراء معالمه وحدوده خلال إنتاجه كله على مدار نصف قرن فسوف نجد أنه لم يكن في مراحله الأولى خاضعًا لسيطرة الوافد، ولا كان في مراحله المتأخرة مرتدًّا إلى تقليد التراث. وإنما هو ساعٍ طول الوقت ومنذ اللحظة الأولى نحو تحقيق مشروعه الفكري المرتبط بظروفه التاريخية والحضارية والثقافية والاجتماعية والفلسفية.

ولعل السؤال الذي يمكن طرحه الآن هو: لماذا اتجه نجيب محفوظ إلى توظيف أشكال التعبير التراثي في مرحلة متأخرة من مشواره الفكري؟

إن الرؤية الذاتية للكاتب لا تكون واحدة في كل مراحله العمرية، بل إن رؤيته تتطور من مرحلة سنية إلى أخرى. وهي في حالة نجيب محفوظ رؤية متطورة لأنه لم يهجر فنه الروائي على مدار حياته منذ بدأ كتابة الرواية في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين إلى ظهور آخر إنتاجه الروائي في التسعينيات أي على مدار ستين عامًا. وباتساع رؤيته الكونية احتاج نجيب محفوظ لإطار قادر على استيعاب ملامح هذه الرؤية.

- حديث الصباح والمساء ومعاجم الأشخاص

ومعاجم الأشخاص تكون مرتبة حسب الترتيب الأبجدي للأسماء بصرف النظر عن أهمية الشخصية أو قدمها أو حداثتها. وخلافًا للمعاجم اللغوية التي ترتب موادها داخل الأبواب حسب جذر الكلمة في صيغته الأولية مجردًا من الزيادات؛ فإن معاجم الأشخاص لا تلتزم ذلك بل تتعامل مع كل حروف الاسم على أنها أصول؛ ولتوضيح ذلك نضرب مثلاً بكلمات : أحمد، محمد، محمود، فعند البحث عنها في المعجم اللغوي لابد أولاً من ردها إلى مادتها الأولى مجردة من الزيادات، فتصبح جميعها من مادة واحدة هي : ح م د . وفي باب واحد، فإذا كان ترتيب المعجم اللغوي حسب الحرف الأخير - مثل لسان العرب والقاموس المحيط - فسوف نجد (أحمد، وحامد، وحماد، وحميد، ومحمد، ومحمود) في باب الدال فصل الحاء مع الميم. وإذا كان ترتيب المعجم حسب الحرف الأول - مثل أساس البلاغة والمعجم الوسيط - فسوف نجد (أحمد، وحامد، وحماد، وحميد، ومحمد، ومحمود) في باب الحاء فصل الميم مع الدال.

أما في معجم الأشخاص فسوف نجد (أحمد) في باب الألف بنفس ترتيب حروفه دون إغفال أي حرف منها.

وقد استطاع نجيب محفوظ توظيف هذا الشكل لصالح بنائه الروائي البديع في رواية «حديث الصباح والمساء» التي يمكن لقارئها أن يتابع أحداثها من أي موضع في الكتاب ومن خلال أي شخصية من شخصياته الكثيرة، فكل شخصية في الرواية تصلح أن تبدأ عندها الأحداث، وهنا

أخذ تاريخ هذه الشجرة العائلية الضخمة شكلاً دائريًا بخلاف الشكل التقليدي المعروف في كتب التاريخ وفي الأعمال الروائية الأخرى!

وعلى الرغم من كثرة الشخصيات التي وردت في هذا العمل فإن شخصيات الرواية جميعها تعود إلى الجذور الثلاثة المتمثلة في ثلاث شخصيات هي:

١. يزيد المصري.
٢. معاوية القليوبي.
٣. عطا المراكيبي.

ويبدأ زمن الرواية عشية حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨، ويمتد إلى زمن كتابتها ١٩٨٧ أي ما يقرب من مائتي عام هي زمن العصر الحديث بالنسبة لمصر والمنطقة العربية: وكأن نجيب محفوظ أراد أن يؤرخ للطبقة المتوسطة في مصر الحديثة بطول هذه الفترة الممتدة بعدما أرخ لها فيما بين الحربين العالميتين في الثلاثية (١٩٥٢)، وفيما بين العشرينيات والسبعينيات من القرن العشرين في روايته الصغيرة «الباقي من الزمن ساعة» (١٩٨٢).

تبدأ الرواية بهذا العنوان: «حرف الألف»، ومعروف عن نجيب محفوظ أنه لا يكتب مقدمات لكتبه، ولا تنويهات أو إهداءات. وسوف نكتشف أن عناوين الفصول كلها تبدأ بأحد حروف الهجاء التي يندرج تحتها أسماء الشخصيات. فالرواية تنقسم إلى واحد وعشرين فصلاً بعدد حروف الأبجدية، ما عدا ستة حروف هي (ت – ث – ض – ط – ظ – ك). وتحت كل عنوان تأتي ترجمة عدد من الشخصيات التي يبدأ اسم كل

منها بالحرف الذي هو عنوان الفصل، مع ملاحظة الترتيب الأبجدي الداخلي في كل حرف.

فتحت «حرف الألف» تأتي ترجمات كل من: أحمد محمد إبراهيم — أحمد عطا المراكيبي — أدهم حازم سرور — أمانة محمود إبراهيم — أمير سرور عزيز.

ثم يأتي بعد ذلك «حرف الباء» وفيه ترجمات : بدرية حسين قابيل — بليغ معاوية القليوبي — بهيجة سرور عزيز.

يتلوه «حرف الجيم» وفيه ترجمة لكل من: جليلة مرسي الطرابيشي — جميلة سرور عزيز.

وبعده «حرف الحاء» وفيه ترجمات: حازم سرور عزيز — حامد عمرو عزيز — حكيم عمرو عزيز — حسن محمود المراكيبي — حسني حازم سرور — حكيم حسين قابيل — حليم عبد العظيم داود.

وبعده «حرف الخاء»، وفيه اسم واحد فقط هو: خليل صبري المقلد (وهو الابن البكر لزينة صغرى بنات سرور عزيز يزيد المصري).

ثم «حرف الدال» وفيه: داود يزيد المصري — دلال حمادة القناوي — دنانير صادق بركات.

يتلوه «حرف الراء» وفيه: راضية معاوية القليوبي — رشوانة عزيز يزيد المصري.

يتلوه «حرف الزاي» وفيه: زينب عبد الحليم النجار — زينة سرور عزيز.

يتلوه «حرف السين» وفيه: سرور عزيز يزيد المصري – سليم حسين قابيل – سميرة عمرو عزيز.

وبعده «حرف الشين» وفيه: شاذلي محمد إبراهيم – شاكر عامر عمرو – شكيرة محمود عطا المراكيبي – شهيرة معاوية القليوبي.

ثم يأتي «حرف الصاد» وفيه: صالح حامد عمرو – صدرية عمرو عزيز – صديقة معاوية القليوبي – صفاء حسين قابيل.

وبعده «حرف العين» وهو أكبر الحروف في عدد شخصياته وفيه: عامر عمرو عزيز – عبد العظيم داود يزيد – عبده محمود عطا المراكيبي – عدنان أحمد عطا المراكيبي – عزيز يزيد المصري – عفت عبد العظيم داود – عطا المراكيبي – عقل حمادة القناوي – عمرو عزيز يزيد المصري.

وبعده «حرف الغين» وفيه اسم واحد فقط هو: غسان عبد العظيم داود.

ثم «حرف الفاء» وفيه: فاروق حسين قابيل – فايد عامر عمرو – فرجة الصياد – فهيمة عبد العظيمة داود.

ثم «حرف القاف» وفيه: قاسم عمرو عزيز – قدري عامر عمرو

ثم «حرف اللام» وفيه: لبيب سرور عزيز – لطفي عبد العظيم داود.

ثم «حرف الميم» وفيه: مازن أحمد عطا المراكيبي – ماهر محمود عطا المراكيبي – محمود عطا المراكيبي – مطرية عمرو عزيز – معاوية القليوبي.

ثم «حرف النون» وفيه: نادر عارف المنياوي – نادرة محمود عطا المراكيبي – نهاد حمادة القناوي.

ثم «حرف الهاء» وفيه شخصية واحدة فقط هي: هنومة حسين قابيل.

وأخيراً «حرف الياء» وفيه شخصية واحدة هو: يزيد المصري.

ونلاحظ في هذا التكنيك أن طريقة قراءة الرواية التقليدية بالتسلسل التدريجي للصفحات بدءًا بالصفحة الأولى وانتهاءً بالصفحة الأخيرة، لم يعد لازماً لفهم أحداث الرواية ومعرفة شخصياتها، بل إن هذه الطريقة التقليدية في قراءة السرد لم يعد لها – هنا في هذه الرواية – معنى. إذ إن هذا التقسيم المعجمي لشخصيات الرواية أتاح للمتلقي مساحة هائلة من الحرية في التنقل بين صفحات الرواية فيمكن قراءتها من أي موضع فيها ولم يعد للتسلسل أي دور في تتبع أحداث الرواية والربط بين شخصياتها.

وسوف يجد القارئ أنه يعيد بناء أحداث الرواية والربط بين شخصياتها بنفسه.

ففي الصفحة الأولى من الرواية التي تبدأ بحرف الألف والشخصية الأولى حسب الترتيب الأبجدي: «أحمد محمد إبراهيم» يتساءل القارئ للوهلة الأولى: من هو «أحمد محمد إبراهيم»؟

ونجد أنه: «كان ابن أربعة أعوام عندما حمل إلى بيت جده لأمه بميدان بيت القاضي ليؤنس وحدة خاله قاسم» وأن جده لأمه هو «عمرو أفندي» وزوجته «راضية» وأن خاله قاسم له إخوة وأخوات – أولاد عمرو وراضية – هم: صدرية ومطرية وسميرة وحبيبة وعامر وحامد. وأن أحمد هذا هو ابن مطرية وزوجها محمد إبراهيم وهنا تتحرك غريزة حب الاستطلاع عند القارئ فيبدأ في البحث عن كل اسم من هذه الأسماء التي

وردت في الترجمة الشخصية لأحمد محمد إبراهيم، فسوف يجد في حرف الحاء: حامد عمرو عزيز وحبيبة عمرو عزيز، وفي حرف الراء: راضية معاوية القليوبي، وفي حرف السين: سميرة عمرو عزيز، وفي حرف الصاد: صدرية عمرو عزيز، وفي حرف العين: عامر عمرو عزيز وعمرو عزيز يزيد المصري، وفي حرف القاف: قاسم عمرو عزيز، وفي حرف الميم: مطرية عمرو عزيز.

ولابد أن القارئ سوف يتابع البحث عن جذور وفروع كل شخصية من هؤلاء حتى يكتمل بناء الرواية في ذهنه ويكتشف أنه قرأ كل صفحاتها ربما مرات عديدة مع ملاحظة أن هذا الجهد الإيجابي من القارئ في إعادة بناء الرواية بالشكل والترتيب الذي يريحه هو دون تدخل من الكاتب، بدافع من حب الاستطلاع وممارسة لعبة الربط بين جزئيات العمل يواكبها لذة ومتعة فائقة لم يعرفها أثناء قراءته لأي رواية أخرى في السابق.

وهنا يكتشف القارئ عبقرية هذا التكنيك الروائي الذي أبدعه نجيب محفوظ بعد خبرة ٤٨ عاماً من كتابة الرواية !!..

ولابد أن نورد هنا نموذجًا – اخترناه بشكل عفوي – من حرف الحاء، لاثنين من شخصيات الرواية هما:

حبيبة عمرو عزيز

إن يكن لميدان بيت القاضي والحواري التي تصب فيه وأشجار البلخ السامقة أثر في قلوب آل عمرو وآل سرور. إن يكن للمآذن والدراويش والفتوات والأفراح والمآتم أثر،

إن يكن للحكايات والأساطير والعفاريت أثر، فهي حياة تجري مع الدم وتكمن في جذور البسمات والدموع والأحلام في قلب حبيبة – الخامسة في ذرية عمرو أفندي – لم تطق مغادرة الحي على سنوح الفرص الباهرة، ولم يحب الأب أو الأم أحد كحبها لهما، ولا الإخوة ولا الأخوات ولا أبناء العم ولا بناته، حتى الجيران والقطط. بكت كل راحل وراحلة حتى عرفت بالنائحة، وحفظت الذكريات والعهود، وثملت دائما بالماضي وأيامه الحلوة. كادت في الجمال أن تماثل سميرة لولا سحابة تعلو عينها اليسرى. ووقف حظها من التعليم عند محو الأمية، وسرعان ما استردت أميتها لإهمالها. ولم تعرف من الدين إلا دين أمها الشعبي ولكنها اقتنعت بأن عشق الحسين هو خير وسيلة إلى الآخرة. وفي سن السادسة عشرة خطبها مدرس لغة عربية يدعى الشيخ عارف المنياوي من زملاء أخيها عامر وزُفَّت إليه في الدرب الأحمر، وبعد عام من حياة سعيدة أنجبت له «نادر»، وبعد عام ثان سقط الرجل في قبضة السرطان ومضى قبل الأوان. وهتفت راضية من قلب مكلوم:

– ما أسوأ حظك يا ابنتي.

وعاشت حبيبة مع حماتها على دخل دكانين بالمغربلين، مكرسة حياتها لوليدها، أرملة دون العشرين من عمرها. وأحبت نادر حب الأمومة المعتاد بالإضافة إلى حب قلب

كأنها تخصص في الحب. ولما أنهى نادر مرحلة الكتاب في أوائل الثلاثينات أراد محمود بك عطا أن يزوجها من عمدة ببني سويف. وقد رحبت الأسرة بذلك، وكان عليها أن تسلم نادر إلى عمه، ولكنها رفضت بقوة، أبت أن تسلم ابنها كما كرهت أن تغادر الحي. وقال لها حامد أخوها:

- أنت مجنونة ولا تدرين ماذا تفعلين !

فقالت:

- بل أدري ما أفعل تماما..

وحاول عمرو وحاولت راضية ولكنها لم تعدل عن قرارها. وتخرج نادر في مدرسة التجارة العليا في أثناء الحرب العظمى الثانية. وتعين في مصلحة الضرائب، ولكنه عرف من أول يوم بطموحه الذي لا حد له، وراح يدرس اللغة الإنجليزية في أحد المعاهد الخاصة، وأشفقت أمه عليه من انهماكه في العمل ما بين المصلحة والمعهد. وتسأله:

- لماذا تكلف نفسك هذا التعب كله .. ؟

ولكنه كان راسما هدفا ولم تكن قوة هناك لتحيد به عنه. أما حبيبة فقد توجت الكهولة حياتها الجافة فبليت وتبدت كالعليل. وراقبت صعود ابنها بسعادة، ولم يكن يضن عليها بمال، ولكنها أبت أن تهجر الدرب الأحمر إلى مغانيه الجديدة. ولما تركها إلى بيت الزوجية غاصت في غربة مخيفة لم تفلت من قبضتها حتى الموت. وقالت لها راضية:

- نحن نربيهم لهذا وعليك أن تفرحي وتحمدي الله ..

فقالت بانكسار:

- شد ما ضحيت من أجله!

فقالت راضية:

- هكذا كل أم. وعليك أن تزوري سيدي يحيى بن عقب ..

وكانت حبيبة آخر من مات من آل عمرو، فبكت الجميع بحرارتها المعروفة حتى صفت عينيها، ولما ماتت لم تجد من يبكي عليها ..

حسن محمود المراكيبي

نشأ في أحضان النعيم ما بين السراي الكبرى بميدان خيرت وسراي العزبة ببني سويف. وكأنما جيء بنازلي هانم إلى آل المراكيبي لتحسين النسل، فتجلى أثرها الطيب في الذكور، ومنهم حسن الذي عرف بطول قامته ووسامته ومتانة عوده. وبفضل تقاليد تلك الأيام وسماحة القاهرة على عهدها لم يكن يمر أسبوع دون تزاور بين ميدان خيرت وميدان بيت القاضي. وأراد محمود بك أن يوجه بكريه لدراسة الزراعة لينتفع به في حينه، ولكن إقباله على الدراسة كان فاترا كقريبه حامد، فأدخلهما الرجل مدرسة الشرطة معا.

وغمرته ثورة ١٩١٩ بعواطفها القوية وإن لم يتعرض بسببها للأذى كما حصل لحامد. وسرعان ما شارك أسرته موقفها من زعيم الثورة وولائها للملك. وكان ذلك أوفق

لعمله في الداخلية فلم ينقسم كحامد بين باطن وفدى وظاهر حكومي. وبفضل نفوذ أبيه لم يعرف عناء العمل في الأقـاليم، ولم يستجب لرغبة أبيه في الزواج المبكر، ولكنه مـارس حيـاة إباحية مستغلا سحر زيه الرسمي الملون وما توفر له من نقود مرتبه والنفحات التي كانت تكرمه بها أمه.

ولكنه أذعن أخيرا فتزوج من عروس تدعى زبيـدة مـن أسرة أمـه. فزفـت إليـه في شـقة بجـاردن سـيتي، وعـاش في مستوى يحسده عليه وكيل الداخلية نفسه. واشـتهر في عهـود الانقلابات السياسية بالعنف في تفريـق المظـاهرات. وتلقـى حملات متتابعات في الصحف الوفدية، بقـدر مـا أسـاءت إلى سمعته لدى الجماهـير فإنهـا زكتـه خـير تزكيـة عنـد الـسراي والإنجليز، وأتاحت له ترقيات استثنائية. وقال عمرو أفندي لحامد ابنه:

- دخلتما المدرسة في عام واحد وهـا هـو يرقـى إلى رتبـة اليوزباشي على حين أنك مازلت ملازما ثانيا..

وكان سرور أفندي حاضرا على نفس مائدة الغداء فقـال بلسانه الحاد:

- خائن وابن مراكيبي!

ولكن حامد وحسن كانا صديقين بالإضافة إلى قرابتهما، وتوثقت العلاقة أكثر بعـد زواج حامـد مـن شـكيرة، وقـد

تعرض حسن للموت في عهد صدقي فأصابت طوبة رأسه وأخرى عنقه، وقضى في المستشفى شهرا كاملا. وكان أعنف إخوته على آل عمه أحمد عندما فرق الخلاف بين الأخوين. بل قد تصادم مع ابن عمه عدنان واعتدى عليه بالضرب في السراي فكان يوما مأساويا في تاريخ الأسرة. وأنجب حسن ثلاثة من الذكور محمود وشريف وعمر، وضرب بهم المثل في الجمال والذكاء. ولما قامت ثورة يوليو كان لواء. وكان ثريا جدا بما ورثه وما ورثته زوجته، ولكن الثورة أحالته على المعاش في حركة تطهير الشرطة فخرج مع حامد في قائمة واحدة، وكانت علاقته به قد انقطعت بعد طلاق شكيرة. وقال لزبيدة:

- علينا أن نبيع الأرض فقد انقلب الدهر على ملاك الأراضي.

والضرر الذي لحقه بيد الثورة لا يقاس بما دهم غيره من طبقته، منهم ابن عمه عدنان، ولكنه وجد نفسه، في المعسكر المضاد، ومارس عواطفه كلها نحو الثورة الصاعدة. ومضى يبيع أرضه وأرض زبيدة على دفعات وأنشأ بماله متجرا في شارع شريف راح يديره بنفسه فازدادت ثروته، أما أبناؤه محمد وشريف وعمر فقد تربوا في مدارس الثورة وتشبعوا بفلسفتها وثملوا ببطولة زعيمها، ولم يأسف حسن على ذلك، بل وجد فيهم وفي أخويه عبده ونادر حماية له من أعاصير

تلك الأيام، ولعل أخويه كانا وراء الأسباب الخفية التي جنبت متجره التأميم عام ١٩٦١. ولما وقعت كارثة ٥ يونية كان محمود وشريف وعمر قد تخرجوا أطباء وعملوا في مستشفيات الحكومة، وأدركتهم النكسة التي زلزلت الجيل الناصري فأذرته مع رياح الضياع واليأس. ولذلك ما كاد الزعيم يرحل ويحل محله السادات حتى هاجر محمود وشريف إلى الولايات المتحدة ليبدآ حياة علمية جديدة ناجحة، أما عمر فقد فاز بعقد عمل في السعودية. ووجد حسن في السادات وسياسة الانفتاح بغيته وعزاءه عن كافة هزائمه الماضية فشمر للعمل والثراء الخيالي، وشيد له ولزوجته قصرا في مدينة المهندسين وعاش عيشة الملوك وهو يحلم بعودة أولاده ذات يوم ليرثوا ما جمع لهم من ملايين. وانتهت حياته في الثمانينات في حادث عارض، إذ كان يسوق سيارته المرسيدس في شارع الهرم فانقلبت به واحترقت، واستخرجوا جثته منها متفحمة متخلية عن الدنيا وملايينها..(*)".

- حديث الصباح والمساء وكتب الطبقات

في تراثنا العربي يوجد عدد هائل من كتب الطبقات ومعاجم الأشخاص، وهذا النوع من الكتب يمكن أن يندرج ضمن الكتابات التاريخية من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن يندرج ضمن فن القصة، فهو يحكي قصص الشخصيات التي يجمع بينها التخصص في مجال بعينه.

ويتم ترتيبه بطريقتين: إما أن يرتب ترتيبًا تاريخيًا، أو يرتب ترتيبًا معجميًا حسب حروف الهجاء.

ولكي نتعرف على بدايات هذا النوع من التأليف في تراثنا العربي يمكننا الرجوع إلى كتاب «الفهرست»[1] لابن النديم (٣٨٠ هـ) وسنجد لديه عددًا من كتب الطبقات لعل أشهرها جميعًا وقد وصل إلينا ونشر في العصر الحديث: «كتاب الطبقات الكبير» لأبي عبد الله محمد بن سعد بن منيع الزهري (٢٣٠ هـ) كاتب الواقدي، وهو المعروف بـ «طبقات ابن سعد» وهو يترجم فيه للنبي والصحابة والتابعين وتابعي التابعين إلى سنة وفاة المؤلف.

وتوالت كتب الطبقات في المكتبة العربية واتبع مؤلفوها منهجًا واضحًا وبسيطًا: «فقسموا رواة كل فن إلى طبقات فتألف من ذلك تراجم العلماء والأدباء والفقهاء والنحاة وغيرهم مما يعبرون عنه بالطبقات ومنها طبقات الشعراء وطبقات الأدباء وطبقات النحاة وطبقات الفقهاء وطبقات الصحابة والتابعين وطبقات المحدّثين واللغويين والمفسرين والحفاظ والمتكلمين والنسّابين والأطباء حتى الندماء والمغنين وغيرهم، وألفوا في كل باب غير كتاب، ولذلك كان المسلمون أكثر أمم الأرض كتبًا في التراجم لأفراد الرجال»[7].

و«الأصل في كتابة الطبقات هو جمع كل ما ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم، وعن الصحابة من أقوال وأفعال، ومعرفة ما رواه المحدّثون والرواة عنهم من طبقتهم، ومن التابعين، ومن أتى بعدهم، والاستعانة بعلم الأنساب لمعرفة الرجال وتوثيقهم، ومعرفة عمن أخذوا، والتحقق

من درجة اتصالهم بهم، وتبيُّن من أخذ عنهم، وكيفية النقل عنهم... وقد عُرفت الطبقات قبل محمد بن سعد، فكتب الواقدي (ت ٢٠٧ هـ/ ٨٢٢م) كتاب طبقات (راجع: الفهرست ص ٩٨)، كما كتب الهيثم بن عدي (ت ٢٠٧ هـ/ ٨٢٢م) كتاب طبقات الفقهاء (راجع: الفهرست ص ٩٩)، وكتب خليفة بن خياط كتابًا ثالثًا بالعنوان نفسه.. ثم ما لبث المؤرخون أن توسعوا في تأليف الطبقات، فوضع أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، وألف السيرافي (ت ٣٦٨ هـ) في طبقات النحاة البصريين، والزبيدي (ت ٣٧٩ هـ) في طبقات البصريين. كما أُلِّف في طبقات الأطباء والحكماء والمغنين والمتكلمين والمعتزلة والشعراء والصوفيين.

وقد اختلف المؤرخون في ترتيبهم للطبقات عند التأليف، فمنهم من رتبها ترتيبًا جغرافيًا طبقًا للبلدان، مقسّمًا رواة كل بلد طبقات تجمعها المعاصرة الزمنية. ومنهم من اتبع الترتيب الهجائي لأسماء الرواة، دون اعتبار لمكان وتاريخ المولد، مثلما فعل البخاري بتاريخه، ومنهم من اتبع الترتيب الزمني كالذهبي بالتذكرة، ومنهم من اتبع تقسيم التعديل والتجريح، أو رتبهم طبقًا للألقاب أو النسبة أو الكنية أو التشابه في رسم الأسماء مثل الذهبي في كتاب المشتبه»[٨].

ولعل من أشهر كتب الطبقات في تراثنا العربي: كتاب «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» للطبيب العربي السوري ابن أبي أصيبعة (ت ٦٨٦هـ)، وكتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«طبقات الأطباء» لابن جُلجُل، و«طبقات الصوفية» للسُلَمي، هذا فضلاً عن عشرات الكتب التي تترجم لشخصيات أدبية أو علمية أو دينية أو

فلسفية دون أن تحمل اسم الطبقات، لكنها مرتبة ترتيبًا هجائيًا؛ مثل كتاب «معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«إخبار العلماء بأخبار الحكماء» للقفطي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، وغيرها.

- حديث الصباح والمساء وكتب الأنساب

إن سلسلة الأنساب ارتبطت في الثقافة اليونانية بالأساطير والحكايات الأسطورية عن آلهة جبل الأولمب وصلة هذه الآلهة بأفراد الجنس البشري. أما العرب فقد أرخوا لأنفسهم عن طريق سلسلة النسب لأفراد كل قبيلة وعلاقتها بالقبائل الأخرى. وقد اتخذت المعرفة التاريخية عند عرب الجاهلية مسارين أساسيين: الأنساب، والأيام التي حفظوها وتداولوها في مجالسهم وأسمارهم على سبيل الفخر والتغني بالبطولات القبلية.. وقد استخدم العرب «الأنساب» باعتبارها نمطًا من أنماط المعرفة التاريخية وأداة حضارية تناسب ظروف انقسام مجتمعهم إلى قبائل»[1] ويقول جرجي زيدان:

«من العلوم التاريخية التي ولدت في العصر الأموي علم الأنساب وقد علمت أن الأنساب من العلوم الجاهلية فاحتاج إليها المسلمون في صدر الإسلام لإثبات أنسابهم وعليها يتوقف مقدار العطاء أو منزلة الشخص من الدولة أو المنصب فجعلوها علمًا وأول من احتاج إلى ذلك زياد بن أبيه الداهية المشهور الذي استلحقه معاوية بنسبه ليستعين به على أعدائه فعمل في نسبه كتابًا دفعه إلى ابنه، ذكر ذلك ابن النديم أيضًا ولم نقف عليه ولا على خبره. وذكر أيضًا من أقدم النسابين في الإسلام دغفل والحجر بن الحارث والبكري ولسان الحمّرة ولم يذكر لهم كتبًا»[2].

وقد نبغ من علماء النسب في القرن الثاني الهجري «جماعة أشهرهم: هشام بن محمد بن السائب الكلبي الذي نشأ في الكوفة وكان نسّابة عالمًا بأخبار العرب وأيامها ومثالبها ووقائعها. أخذ عن أبيه محمد بن السائب وكان محمد هذا من علماء الكوفة في التفسير والأخبار وأيام الناس معدودًا بين المفسرين والنسابين، توفي بالكوفة سنة ١٤٦ هـ ولم يخلف إلاّ كتابًا في تفسير القرآن، أما هشام فخلّف نحو مائة كتاب ذكرها صاحب الفهرست.. وقسمها إلى أبواب بعضها في الأحلاف، والبعض الآخر في المآثر والبيوتات والمنافرات والموءودات وبعضها في أخبار الأوائل وبعضها في أخبار الجاهلية وغيرها في أخبار الإسلام وأخبار البلدان وأخبار الشعر وأيام العرب وفي الأسماء والأنساب.

وأهم كتبه في الأنساب: كتاب النسب الكبير ويحتوي على أنساب أهم قبائل العرب من العدنانية والقحطانية فضلاً عن الأنساب المفردة لأشهر القبائل على حدة»[١١]. «فالأنساب تحفظ كيان القبيلة وتبرز هويتها إزاء القبائل الأخرى، والأيام تحفظ أمجادها»[١٢].

لقد اهتمت شجرات الأنساب بالنسب الجزئي لكل قبيلة على حدة، وإذا كان العرب قد رجعوا في أصولهم العليا إلى جد أعلى ينتسبون له جميعًا، فإن محاولاتهم في هذا السبيل لم تكن خالية من المسحة الأسطورية»[١٣].

أما نجيب محفوظ فيدين بالكثير لأفكار القرن التاسع عشر ومن أهمها نظرية داروين في أصل الأنواع (ولا ننسى أن نجيب محفوظ هو تلميذ سلامة موسى صاحب المؤلفات الكثيرة عن نظرية التطور وأصل الأنواع)[١٤].

لقـد اسـتخدم محفـوظ في روايتـه مـنهج مـؤلفي كتـب الطبقـات والأنساب وخصائص هذين العلمين ودمجهما معـاً. وهكـذا نجـح نجيـب محفوظ تماما في توظيف ثقافة عصره وثقافته التراثيـة التـي تعـود إلى الثقافـة العربية القديمة، والمزج بينهما لطرح رؤيته الفكرية لحركة المجتمـع المـصري (القاهري خاصة) في العصر الحديث.

وعلى الرغم من أن المكان في رواية «حديث الـصباح والمـساء» هـو مدينة القاهرة بأحيائها القديمة فإنه – وكما لاحـظ يحيـى حقـي مبكـرا – لم يهتم بالمكـان ككيـان جغـرافي في أعمالـه الروائيـة بـل اقتـصر اهتمامـه عـلى الشخوص ومصائرهم ولم تكن الأسماء الجغرافية سوى إطار رمزي. ولهـذا اتجه في«حديث الصباح والمساء» وهي مـن أعمالـه في المرحلـة الأخـيرة مـن مسيرته الروائية الزاخرة، إلى توظيف أشكال تتناسب مع توجهه في معالجـة قضايا المجتمع المصري من خلال نماذج بشرية ثرية بتنوعها.

– تجربة سابقة

وهناك تجربة سابقة لنجيب محفوظ قارب فيها هذا التكنيـك ولكـن بشكل أكثر بساطة وأبعد عن التركيـب الـذي عاينّـاه في «حـديث الـصباح والمساء»، وذلك في روايته «المرايا» التي أصدرها عـام ١٩٧٢. ففـي روايـة «المرايا» نجد معجماً للأشخاص مرتبـاً أبجـدياً بـدءاً بحـرف الألـف حتـى حـرف اليـاء، لكـن نجيـب محفـوظ في «المرايـا» اكتفـى بوضـع أسـماء الشخصيات كعناوين للفصول بحيـث جـاءت الروايـة في خمـسة وخمـسين فصلاً هكذا:

إبراهيم عقل – أحمد قدري – أماني محمد – أنور الحلواني – بدر الزيادي – بلال عبده البسيوني – ثريا رأفت – جاد أبو العلا – جعفر خليل – حنان مصطفى – خليل زكي – درية سالم – رضا حمادة – زهران حسونة – زهير كامل – سابا رمزي – سالم جبر – سرور عبد الباقي – سعاد وهبي – سيد شعير – شرارة النحال – شعراوي الفحام– صادق عبد الحميد – صبري جاد – صفاء الكاتب – صقر المنوفي – صبرية الحشمة – طنطاوي إسماعيل – طه عنان – عباس فوزي – عدلي المؤذن – عبد الرحمن شعبان – عبد الوهاب إسماعيل – عبدة سليمان – عجلان ثابت – عدلي بركات – عزمي شاكر – عزيزة عبده – عشماوي جلال – عصام الحملاوي – عيد منصور – غانم حافظ – فايزة نصار – فتحي أنيس – قدري رزق – كامل رمزي – كاميليا زهران – ماهر عبد الكريم – محمود درويش – مجيدة عبد الرازق – ناجي مرقص – نادر برهان – هجار المنياوي – وداد رشيدي – يسرية بشير.

ونلاحظ في هذه القائمة من الأسماء – وهي في الوقت نفسه عناوين فصول الرواية – أنها لا صلة نسب بينها، على عكس ما رأينا في «حديث الصباح والمساء» التي تحكي عن أشخاص من أجيال مختلفة تربط بينهم جميعًا صلة الدم (أي القرابة). ويرجع السبب في ذلك إلى أن الرابط بين كل شخصيات المرايا (٥٥ شخصية) هو الراوي نفسه، الذي تعرف عليهم جميعاً في محيط حياته العملية سواء طالباً في الجامعة أو موظفاً في دواوين الحكومة. فكلهم متعاصرون ومن أجيال متقاربة ولذلك فزمن الرواية واحد (يبدأ من الثلاثينات وينتهي في آخر الستينات).

أما في «حديث الصباح والمساء» فزمن الرواية ممتد من الربع الأخير من القرن الثامن عشر (قبيل الحملة الفرنسية على مصر) إلى مطلع الثمانينات من القرن العشرين أي حوالي مائتي سنة. فإذا كانت رؤية الكاتب في «المرايا» أفقية، فإن رؤيته في حديث الصباح والمساء أكثر تركيباً، وفيها البُعدان: الرأسي والأفقي معاً.

ولابد أن نورد هنا كذلك نموذجين اخترناهما بشكل عفوي أيضًا لاثنين من شخصيات رواية «المرايا»، هما:

أنور الحلواني

اسمه قادر على استدعاء عالم متكامل بأسره. ميدان بيت القاضي المتربع بين الجمالية وخان جعفر والنحاسين، وأشجار البلخ المثقلة بأعشاش العصافير. وقسم الجمالية العتيق، وحوض الماء القائم في الوسط تسقى منه البغال والحمير، وكشك حنفية المياه العمومية، وهو ملعب طفولتي وصباي. وكنت أتطلع باهتمام إلى أنور الحلواني في ذهابه من بيته الملاصق لبيتنا أو في إيابه إليه. لم يكن شابا عاديا، كان من رواد المتعلمين الأوائل في الحي، كان طالبا بمدرسة الحقوق.

وربما كنت معجبا بطربوشه المفرط في الطول، وشاربه الغزير المبروم، وبذلته الأنيقة. وكان يسير في رزانة لا تناسب سنه فكان يحلو لي أن أقلده ما تيسر لي ذلك. وكنت أتذكر جيدا الشربات الذي شربته احتفالا بنجاحه في البكالوريا،

قدمته لي أمه بيدها وهي امرأة من أصل ريفي كان يحلو لي أيضا أن أقلد لهجتها. والظاهر أن أحداثا كانت تجري في خفاء من حولي وأنا ألعب تحت أشجار البلخ.

استيقظت ذات صباح على صوات يترامى من بيت جيراننا. وحدث اضطراب شامل في بيتنا فجعلت أتمسح في المضطربين والمضطربات مستطلعا. وعرفت في ذلك الصباح أن جارنا الشاب أنور الحلواني قد قتل، برصاصة، في مظاهرة، بيد جندي إنجليزي. عرفت لأول مرة فعل «القتل» في تجربة حية لا في حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول مرة عن «الرصاصة» في أول اتصال سمعي بإحدى منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضا «مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير، وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري جديد في حياتي الصغيرة هو «الإنجليزي». وتطايرت الأحاديث في البيت وفي الميدان مكررة لتلك الكلمات ومضيفة إليها غيرها مثل الثورة والشعب وسعد زغلول. انهمرت على الكلمات حتى أغرقتني وانطلقت مني الأسئلة بلا حساب وبإلحاح شديد، قتل.. ما معنى قتل ؟ وأين ذهب أنور ؟ وماذا ينتظره في العالم الذي ذهب إليه ؟ ومن الإنجليزي ولم قتله ؟ وما معنى الثورة ؟ وما معنى سعد زغلول ؟ وما وما وما ؟ وما لبثت الأحداث أن تدافعت إلى الميدان نفسه في جنون خيالي.

قبعت وراء شيش النافذة أنظر بعينين محملقتين إلى جموع البشر المتدفقة من ذوي البدل والجبب والقفاطين والجلابيب، حتى النساء في الحناطير والكارو، يحملون الأعلام ويهتفون. وسمعت أزيز الرصاص، أجل لأول مرة أسمعه، ينطلق من اللوريات ومن فوق صهوات الخيل، ورأيت الإنجليز رؤية العين بقبعاتهم العالية وشواربهم النافرة ووجوههم الغريبة، ورأيت الجثث بالعشرات مطروحة في جوانب الميدان، ورأيت الدم البشري يلطخ الملابس وأديم الأرض، وسمعت الحناجر وهي تهتف من الأعماق «يحيا الوطن»، و«نموت ويحيا سعد»[١٥].

سعاد وهبي

تلك الزميلة الجامعية التي عاشت في كليتنا عاما واحدا ولكنها بهرت خيالنا عهدا طويلا. كان الزميلات عام ١٩٣٠ قلة لا يتجاوزن العشر عدا. وكان يغلب عليهن طابع الحريم، يحتشمن في الثياب ويتجنبن الزينة ويجلسن في الصف الأول من قاعة المحاضرات وحدهن كأنهن بحجرة الحريم بالترام. لا نتبادل تحية ولا كلمة وإذا دعت ضرورة إلى طرح سؤال أو استعارة كراسة تم ذلك في حذر وحياء، ولا يمر بسلام فسرعان ما يجذب الأنظار ويستثير القيل والقال ويشن حملة من التعليقات.

في ذلك الجو المتزمت المكبوت تألقت سعاد وهبي كأنها نجم هبط علينا من الفضاء. كانت أجمل الفتيات وأطولهن وأحظاهن بنضج الجسد الأنثوي. ولم تقنع بذلك فلونت بخفة الوجنتين والشفتين، وضيقت الفستان حتى نطق، وتبخترت في مشيتها إذا مشت، وكانت تتعمد أن تدخل القاعة متأخرة بعد أن نستقر في مجالسنا ويتهيأ الأستاذ لإلقاء محاضرته، ثم تهرول كالمعتذرة فيرتج ثدياها النافران فتشتعل الفتنة في الصفوف وتند عنها همهمات كطنين النحل.

وعرف اسمها وجرى على كل لسان، ونحتت له الأوصاف والأسماء فهي «أبلة سعاد» و«كلية سعاد» و«بانت سعاد». وكانت بخلاف زميلاتها غاية في الجرأة، تواجهنا بثقة لا حد لها، ولا تخفي إعجابها بنفسها، وتناقش الأساتذة بصوت يسمعه الجميع، وبالجملة تحدث الزمان والمكان.
وقال محمود درويش:

– إنها غانية لا طالبة ...

وقال لي مرة جعفر خليل:

– ترى كيف كانت وهي تلميذة مراهقة بالمدرسة الثانوية ؟ . فاتنا نصف عمرنا ...

فقلت:

– لم تلتحق بالكلية إلا لاصطياد عريس !

– أو عشيق !

وجرت عنها الأخبار لا أدري إن كان مصدرها الواقع أم الخيال.

- إنها من حي اليهود بالظاهر، ولدت وترعرعت في جو من الحرية الجنسية المطلقة !
- وأسرتها منحلة، الأب والأم والأخوات ...
- وهي امرأة لا عذراء مجربة للسهر والسكر والعربدة !

وتشجع جعفر خليل بذلك فحاول أن ينشئ معها علاقة ولكنه صد ولم يفلح. وصد غيره ولم يفلح. ومع ذلك فلم تضن بصداقتها على طالب إذا التزم بحدود الأدب. وطبقت شهرتها الآفاق الجامعية فجاء طلبة من كلية الحقوق للمشاهدة والمعاينة. وكانت في الأدب الإنجليزي تتلو أحيانا ما تيسر من مسرحية عطيل فتلقيه إلقاء مسرحيا ناعما يسحر الألباب.

فحتى الأستاذ الإنجليزي أعجب بها وعاملها معاملة ودية خاصة. وأخذ الطلبة الوقورون —الريفيون خاصة— يناقشون الظاهرة السعادية ويتساءلون عن عواقبها الوخيمة. وسرت عدوى اهتمامهم إلى الدكتور إبراهيم عقل الذي يفرض بقامته المديدة رعاية أبوية على الطلبة والمثل العليا معا. وانتهز فرصة اضطراب قاعة المحاضرات لارتجاج الثديين النافرين وجعل يسلط سحر عينيه الزرقاوين على الجميع حتى ثابوا إلى الرشد والسكينة، ثم قال:

- يجب أن يوجد فرق هائل بين قاعة المحاضرات بجامعتنا وبين صالة بديعة ! فضحت القاعة بالضحك في غير موضعه ...

ثم وهو يهز رأسه بطربوشه الطويل:

- تذكروا أننا جميعا – نساء ورجالا – هدف لمجهر الناقدين وأن جمهرة منهم لم تسلِّم بعد بمبدأ اختلاط الجنسين في الجامعة، بل بمبدأ تعليم الفتاة تعليما عاليا..

وفي نهاية المحاضرة استدعى سعاد وهبي لمقابلته في حجرته، وخمَّنا موضوع الحديث وتنبأنا بنتيجته المحتومة، وكثيرون شعروا مقدما بالأسف لحرمانهم الوشيك من الإثارة اليومية الفاتنة. وغادرت سعاد وهبي حجرة الدكتور متجهمة الوجه، ولما رأت جموع المنتظرين في الخارج قالت بحدة وبصوت مسموع متحد:

- لن أسمح لأحد بمصادرة حريتي الشخصية ..

وأصرت على التمتع بحريتها حتى فوجئنا بصدور أمر بفصلها من الكلية !. وفرح البعض وأسف البعض أسفا عابرا بالرغم من اجتماع كلمة الجميع على مقاومة الحكم السياسي الرجعي الذي بطش بحرية الوطن. وجاء والد الفتاة لمقابلة العميد، وما زال به حتى حمله على سحب قرار الفصل بعد أن تعهد له بتحقيق مطالبه. وأعجب ما سمعت عن رجوع سعاد حدثني به جعفر خليل، إذ سألني باسما:

- أما سمعت بالسر وراء عودة سعاد ؟

فسألته بدوري :

- أي سر ؟
- يقال إن وزير المعارف أوصى العميد بها.
- ولكن وزير المعارف رجل رجعي كثير التشدق باحترام التقاليد؟
- ويقال أيضا إنه على علاقة بالفتاة ...

على أي حال عادت سعاد. وعندما هلت علينا بعد انقطاع استقبلناها بالتصفيق. رأينا وجهها الطبيعي لأول مرة وكان وسيما أيضا، ورأينا فستانها يحتشم طولا وعرضا لأول مرة أيضا، أما ثدياها فلم يستطع تعهد الوالد بتغيير موضعهما ولا فتنتهما فظلا نافرين يتحديان العميد والتقاليد جميعا.

ويوما قال أحد الطلاب:

- أمس رأيتها مع الرجل الإنجليزي بالحديقة اليابانية بحلوان...

وانتشر الخبر في الكلية، وسألها صديق عنه فأجابت بأنها قابلته هناك مصادفة فسارا معا يتحادثان. توكد الخبر. وبلغ جميع المسئولين في الكلية. ولكن نجمت عن ذلك مشكلة تحدت الجميع بقحة لا مثيل لها. لم يكن من المستطاع اتخاذ إجراء مع المدرس خشية إغضاب دار المندوب السامي، ولا كان من المستطاع معاقبة الطالبة خشية إغضاب المدرس !. وأدركنا الموقف بكافة أبعاده السياسية والنفسية. وقال جعفر خليل بروحه الساخرة:

- إنجلترا زادت من تحفظات ۲۸ فبراير تحفظا جديدا خاصا بسعاد وهبي.

وقال آخر:

- الأسطول البريطاني يهدد باحتلال الجمارك إذا تعرضت سعاد لأي ضغط.

وقيل في الموقف أشعار كثيرة من أصحاب المواهب من الطلبة. وتبودلت السخريات على مسمع من العميد نفسه. ولكن في بداية العام الدراسي الجديد وجدنا الموقف مختلفا. فالمدرس الإنجليزي لم يرغب في تجديد عقده، وسعاد لم ترجع إلى الكلية. أين ذهبت سعاد ؟. قيل إنها سافرت مع المدرس الإنجليزي، وقيل إنها تزوجت، وقيل إنها أصبحت غانية في شارع الألفي. ومع كثرة تقلبي في أنحاء القاهرة فلم تقع عليها عيناي منذ ذلك التاريخ البعيد»[١٦].

وهكذا نجح نجيب محفوظ في أن يجعل من الرواية - هذا الشكل الأدبي المستحدث - «مرآة للمجتمع المدني الصاعد، وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه التي لا تزال، إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط، متواصلة مع تراثها السردي العربي في أبعاده المناقضة للاتباع والنقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة»[١٧]، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية استطاع نجيب محفوظ أن يحرر الرواية العربية من «هيمنة النوع الأدبي الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد، أو التقنيات الثابتة» لتواصل الرواية العربية تقدمها نحو الأصالة والتجديد.

الهوامش

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) - سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٨: ٢٥٧.

(٢) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي - سلسلة عالم المعرفة (٢١٨) - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٧: ٢٣٤.

(٣) شكري عياد: القفز على الأشواك - كتاب الهلال (٥٨٦) - القاهرة ١٩٩٩: ١٦٦.

(٤) راجع: جابر عصفور: زمن الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - مكتبة الأسرة - القاهرة ٢٠٠٠: ١١.

(٥) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء - دار مصر للطباعة - القاهرة ١٩٨٧: ٦٠ - ٦٦.

(٦) أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق المعروف بالنديم: الفهرست - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٩٦: ٦٦٩، ٦٧٠.

(٧) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - دار الهلال - القاهرة - ٢: ١٧١.

(٨) محمد عوني عبد الرءوف: جهود المستشرقين في التراث العربي بين التحقيق والترجمة - إعداد وتقديم: إيمان السعيد جلال - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٤: ٧٣، ٧٤.

(٩) قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ قراءة في التراث التاريخي العربي - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٨٥: ٦٥، ٦٦.

(١٠) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - ١: ٢٢٧.

(١١) جرجي زيدان: المرجع السابق - ٢: ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤. وانظر: بروكلمان: تاريخ الأدب العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٣ - ق٢، ج٣، ٤: ٣٢ وما بعدها.

(١٢) قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ قراءة في التراث التاريخي العربي: ٧٩.

(١٣) قاسم عبده قاسم: المرجع السابق: ٧٢.

(١٤) ماجد مصطفى إبراهيم: رؤية الماضي للمستقبل – مجلة القاهرة، العدد ١٢٥ – إبريل ١٩٩٣: ٢١٢، ٢١٣.

(١٥) نجيب محفوظ: المرايا – دار مصر للطباعة – القاهرة ١٩٧٢: ٣٦ – ٣٧.

(١٦) نجيب محفوظ: نفسه: ١٢٦ – ١٢٩.

(١٧) جابر عصفور: المرجع السابق: ١٢، ١٣.

فـــي
الكتابة النسائية

أولاً: في النقد

منذ بداية نهضتنا العربية الحديثة كان موضوع المرأة وتحررها أحد أهم القضايا المطروحة على العقل العربي، بدءًا من لحظة تفتح وعيه عندما كتب رفاعة الطهطاوي «المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين»، ثم كتب قاسم أمين «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، ثم سلامة موسى في معظم كتاباته الثورية البالغة الأهمية والتأثير ومنها: «المرأة ليست لعبة الرجل»، و«افتحوا لها الباب» وغيرها.

لكن الملاحظ أن المرأة العربية تأخرت قليلاً في المشاركة بالإسهام البارز والمباشر في هذه القضية المحورية في مسيرة المجتمع العربي الحديث، وربما كان ذلك ناتجًا عن طبيعة البنية البطريركية لهذا المجتمع الذي كان خارجًا لتوه من عصر تخلف وجمود استمر عدة قرون. وفي هذا يقول المفكر الفلسطيني هشام شرابي (توفي في يناير ٢٠٠٥) في كتابه «النقد الحضاري»: إن هدف النقد الحضاري في المرحلة الراهنة هو نقد النظام الأبوي وتعريته أيديولوجيًا وتفتيته سياسيًا من الداخل..، ورفض التوقف عند ما يسمى «حقوق» المرأة وكل الحدود النظرية التي تقلل من مقدار الإشكالية الأنثوية وأثرها بالنسبة إلى المجتمع والثقافة ككل، والدعوة إلى إعادة النظر في معنى «الفرد» و«الإنسان» كمفاهيم إنسانية تدل على طبيعة الرجل وعلى طبيعة المرأة،.. بحيث يتم تجاوز الانفصام المعنوي والفكري والحياتي وما يلحق به من انفصامات سياسية واجتماعية وقانونية في قلب المجتمع، كخطوة أساسية تمكن المجتمع من استرداد ذاته وقدرته على الانتقال من مجتمع أبوي تابع عاجز إلى مجتمع حر حديث[1].

---

(١) هشام شرابي: النقد الحضاري – الطبعة الثالثة – بيروت – الناشر: دار نلسن – السويد ٢٠٠٠: ١٦٣.

فمع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين بدأت تظهر أصوات نسائية بارزة في المجتمع العربي وتشارك في بلورة موقف نقدي جديد يعبر عن المرحلة الحضارية التي يجتازها المجتمع العربي.

وليس من قبيل المبالغة القول بأن النسوية تعد من أكثر الحركات إثارة للجدل في القرن العشرين، وبأن تأثيرها يظهر في كل جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في مختلف أنحاء العالم، حيث أصبحت ملمحًا مألوفًا من ملامح الخريطة الثقافية... لكن السؤال الأساسي – كما تقول سارة جامبل – هو: ما هي النسوية على وجه التحديد؟ الإجابة هي أن التعريف العام للنسوية يشير إلى أنها تعني الاعتقاد بأن المرأة لا تُعامَل على قدم المساواة – لا لأي سبب سوى كونها امرأة – في المجتمع الذي ينظم شئونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته.

وفي ظل هذا النموذج الأبوي تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل، أو كل ما لا يرضاه لنفسه؛ فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف، والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفية، والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية، وهلم جرّا. ذلك المنظور يقرن المرأة في كل مكان بالسلبية وينكر عليها الحق في دخول الحياة العامة وفي القيام بدور في الميادين الثقافية على قدم المساواة مع الرجل، ومن هنا يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة»[1].

---

(١) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي – ترجمة: أحمد الشامي/ مراجعة: هدى الصدة – المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤: ١٣، ١٤.

وتحت إطار النقد النسوي Feminist Critique - وهو المصطلح الذي صكته الناقدة الأدبية الأمريكية إلين شوالتر في كتابها «نحو بلاغة نسوية» (١٩٧٩) - تعالج الناقدة سوسن ناجي في كتابها «الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر»[١]، عددًا من القضايا المتعلقة بالخطاب النسائي في أدبنا العربي. وتقول في أحد فصول كتابها:

«قد تشعر المرأة/ الكاتبة حين تدخل ساحة الكتابة أنها في منافسة سافرة مع الثقافة المهيمن عليها من قبل الذكر، بل إنه ليس من السهل خطف القلم من يد الرجل، فهذا يحتاج إلى ثمن باهظ تدفعه المرأة! خاصة إذا ما أدركت أن اللغة سلاح والثقافة قوة!.. ربما لهذا أو أكثر نجد أن الرجل حاول مليًا حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المنطقة المحرمة (وهي صناعة اللغة وإنتاجها) وذلك بمنعها من تعلم الكتابة! وهو القانون الذي وضعه خير الدين نعمان بن أبي ثناء في كتابه الإصابة في منع النساء من الكتابة»[٢].

هي إذن مجموعة من الدراسات الأكاديمية الموثقة، التي تسعى إلى طرح رؤية حول المرأة من وجهة نظر المرأة الأديبة: القاصة والشاعرة والناقدة، لكنها تبدأ بفحص التراث الذكوري في مواجهة المرأة. وقد تمثل ذلك في الدراسة الأولى التي تفحص رؤية اثنين من الفقهاء القدماء للمرأة، هما: ابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦ هـ) وابن قيم الجوزية (ت ٧٥١ هـ).

---

(١) سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر - دراسات نقدية، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٤.

(٢) سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر: ١٧٤.

إن بحث «نظرية الحب عند العرب» هو قراءة في نص ابن حزم «طوق الحمامة»، ونص ابن قيم الجوزية «روضة المحبين». ويبدأ البحث بمقدمة عن «الرؤية»، وتقول إن «هذا البحث هو مجرد إعادة إنتاج / قراءة لبعض اللوحات الفكرية والتراثية، والتي كانت بمثابة المرايا التي تعكس مواقف أصحابها إزاء قضايا أخلاقية وتنويرية كبرى؛ أهمها الحب، وجدل العلاقة بين الجنسين وذلك من منظور فقيهين أحدهما ظاهري، ولد في القرن الرابع الهجري [العاشر الميلادي] (٣٨٤ هـ) هو ابن حزم الأندلسي [الذي عاش حياته التي تجاوزت ٧٢ عامًا في الأندلس لم يغادرها أبدًا]، والآخر أصولي، ولد في القرن السابع الهجري [الثالث عشر الميلادي] (٦٩١ هـ)، هو ابن قيم الجوزية الدمشقي الحنبلي [عاش ستين عامًا] وهو التلميذ الوفي والمجتهد لابن تيمية (ت ٦٨٢ هـ = ١٢٨٣م). وله كتاب «أخبار النساء» وكتاب «روضة المحبين ونزهة المشتاقين» وهو في فلسفة الحب، ويشبه طوق الحمامة لابن حزم، وطبع – لأول مرة – في دمشق سنة ١٣٤٩ هـ، بل وله كتاب آخر ما زال مخطوطًا في مكتبة آيا صوفيا هو كتاب «تعليم النساء من الواجب».

وفي فن الرواية النسائية نجد معالجات نقدية لأعمال إبداعية لروائيات عربيات: لطيفة الزيات (مصرية)، غادة السمان (سورية)، أحلام مستغانمي (الجزائر). وفي فن الشعر أيضًا من خلال دراسة نقدية لخطاب الشواعر في العصر الجاهلي. بل والرؤية النقدية لعدد من الكاتبات العربيات: فريال جبوري غزول (العراق)، فاطمة المرنيس (المغرب)، نوال السعداوي (مصر). وكذلك التحيز ضد المرأة في التراث، وفي اللغة، والتحيز والهوية الجنسية، وهو من أطرف فصول الكتاب.

وهنا يمكن طرح السؤال التالي: هل عندما تكتب المرأة العربية يكون موضوعها الأول هو الحب؟ وهل الأمر كما يقول شكري عياد في أحد مقالاته النقدية الأخيرة في مجلة الهلال تحت عنوان «نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب» أن الحب ثقافة وأن «النزعات الفطرية المتناقضة التي تكوّن ما يسمى «الحب» لا بد أن تتم السيطرة عليها بطريقة من الطرق حتى تتحول إلى سلوك مستوٍ، وما لم يكن السلوك في الحب مستويًا فإن المحب لا يكون إنسانًا مثقفًا. فهناك تفاوت بين الأفراد من حيث درجة ثقافتهم في الحب، كما أن المجتمعات المختلفة متفاوتة أيضًا فيما تعده ثقافة جيدة في أمور الحب»[1]، وكلنا يذكر الأميرة الأندلسية ولاّدة بنت الخليفة المستكفي حبيبة الشاعر ابن زيدون والتي يُروَى أنها طرّزَتْ على حاشية ثوبها هذين البيتين:

أنا والله أصلح للمعالي ... وأمشي مشيتي وأتيه تيها
أمكّن عاشقي من صحن خدّي ... وأعطي قُبلتي من يشتهيها

بل إننا نجد الشاعرات الأديبات في عصور القوة والازدهار يجمعن — كما يقول شكري عياد أيضًا — إلى الذكاء الجرأة وقوة الشخصية، ويخترن رجالهن بأنفسهن، بل ويتقدمن عليهم في الجراءة.

بعد هذه الملاحظات السريعة حول الكتابة النسائية في الأدب العربي في الوقت الراهن، يجدر بنا التوقف عند نموذج للكتابة النسائية لكاتبة مصرية هي «كرمة سامي» الأستاذ المساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن

---

(١) شكري عياد: القفز على الأشواك — كتاب الهلال (٥٨٦) — القاهرة ١٩٩٩: ٢٧١.

وهي في الوقت نفسه قاصة لها إسهامات بارزة في القصة القصيرة وأيضًا في النقد السينمائي والمسرحي:

ثانيًا: في الإبداع

مريم

حكايا: كرمة سامي

«مريم» مجموعة قصصية للقاصة الأديبة والأكاديمية الدكتورة كرمة محمد سامي، وهي ليست المجموعة الأولى لها وإنما صدر لها قبل ذلك أعمال أخرى، ولا أدري لماذا لم تشر الكاتبة إلى ذلك بوضع قائمة مؤلفاتها في آخر الكتاب، وهي ليست حلية لا لزوم لها وإنما هي ضرورة تنير لقارئ الكتاب بعض المعلومات المهمة عن المؤلفة، وهو تقليد يتبعه كبار الكتاب أمثال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهم.

والمؤلفة على الرغم من أن تخصصها الأكاديمي في المسرح فإن إبداعها كله تقريبًا انحصر في القصة القصيرة. فضلاً عن إسهامها في مجال النقد الروائي والمسرحي والسينمائي.

وسوف تزول الغرابة في ذلك عندما نعرف أن المؤلفة هي ابنة سامي فريد أحد الأسماء البارزة في جيل الستينات من كتاب القصة المصرية. وليس في هذا الربط بين اتجاه الابنة واتجاه والدها الفني أي ظلم أو تجنٍّ عليها بل على العكس من ذلك تمامًا. أما والدتها الدكتورة سلوى بهجت فهي متخصصة أيضًا في الأدب الإنجليزي لكن في الشعر. وعلينا بعد ذلك أن نتصور نوع التنشئة التي لقيتها كاتبتنا كرمة سامي منذ طفولتها الباكرة.

ولا شك أن هذه البيئة الفكرية العالية المستوى كان لها مردودها وانعكاسها على فنها وموهبتها الأدبية الأصيلة بلا جدال. ولا شك أن هذا المثلث الذهبي يمثل لنا - فضلاً عن القيمة الفكرية العالية - قيمة إنسانية عالية وغالية أيضًا.

ومجموعة «مريم» بدءًا بالعنوان ثم الإهداء، تستدعي معنى حاضرًا بكثافة في المجموعة كلها. فاسم «مريم»، وصيغته الإنجليزية «ميري» عنوانان لأول وآخر قصة في المجموعة، يستحضر دلالات خاصة: مريم الأم، مريم أم الإله المخلص حسب العقيدة المسيحية، مع التنويع الصوتي لهذا الاسم الديني المقدس في بيئات مختلفة وثقافات متباينة.

والمجموعة زاخرة بالفن والفكر، لكن لاتنتظر أن تفصح لك عن مكنوناتها من القراءة الأولى، لابد أن تقرأها أكثر من مرة. أما أن تكشف لك كل أبعادها فهذا هدف بعيد المنال. هي تطرح عددًا من القضايا، في بعدها الاجتماعي، والإنساني الشامل مع نزوع واضح نحو استشراف المستقبل. ومع ذلك يلمح القارئ فيها بسهولة عددًا من العناصر الفنية التي تنطوي على مضامين وقيم منها:

١. الحداثة في تكنيك السرد، والجرأة في طرح الأشكال الجديدة
٢. اللغة الشعرية الزاخرة بالصور الجديدة المبتكرة.
٣. روح التمرد والمغامرة.

وإذا كانت المجموعة تضم ثماني قصص فإن القصة الأولى «خليج القديسة ميري» تستغرق المساحة الأكبر من حيث عدد الصفحات (٦٠ صفحة من ١٤٠، أي ٤٢٪ من حجم الكتاب أو ما يقارب نصفه). وهي

بلا شك درة هذه المجموعة. تليها من حيث الحجم القصة الخامسة «السلالم الحجرية» وهي أقرب قصص المجموعة - في أجوائها وفي تكنيك السرد - إلى القصة الأولى، وموضوعها أيضًا البحث عن الحرية.

- تكنيك السرد:

في (خليج القديسة ميري):

البطلة «ديما مهدي» تروي لنا قصتها ولكن بشكل غير تقليدي، ففي البداية تظهر ديما - ولا نعرف اسمها إلا بعد ذلك - في صالة المطار، والضابط - تسميه «الرجل الذي تلمع النجوم الذهبية على كتفيه»- يمنعها من السفر في المرة الأولى، لكن في المرة الثانية - بعد لقاء عنيف بين والدها وزوجها «منذر» نستنتج منه أن هذا الأخير هو السبب في منعها من السفر - يسمح لها الضابط بالسفر. بعد ذلك نجد «ديما» في سيارة التاكسي في قلب لندن، ثم تستقل القطار إلى خليج القديسة ميري، وهناك تقيم في فندق. تصدمها حداثة المكان فتتساءل راسمة صورة نموذجية للمجتمع الإنجليزي قبل الآن. تنشأ علاقة تعارف بينها وبين نزيل آخر وحيد في الفندق معها هو ستيفانو سباح إيطالي ناشئ، ومعه مدربه، لكنها تظل أسيرة تقاليدها المصرية الشرقية المتحفظة فلا تستطيع التخلص منها أبدًا، حتى عندما يصارحها ستيفانو ببساطة بحبه لا تستطيع مجاراته. وأقصى ما يمكن أن تفعله هو أن تسير معه على الشاطئ، أو تجلس معه لتناول الإفطار على مائدة واحدة في الفندق. وعندما يكون متأهبًا للرحيل تخجل أن تودعه. نعرف بعد ذلك بشكل غير مباشر أن ستيفانو مات غرقًا. هنا يزداد إيقاع السرد اضطرابًا حتى تلتبس الحوادث. فقبل أن نعرف بموت ستيفانو

نجد ديما تقود سيارتها في شارع الحجاز وروكسي. وبعده يحدث فلاش باك لمشهد موت قطة «ديما» وإلقائها في الخرابة. ثم عودة إلى الحاضر، ثم ما يمكن أن يكون مقابلاً للفلاش باك، وهي صورة تفاصيل لقاء وحوار حميم سوف يتم بينها وبين ستيفانو لكنه لا يتم أبدًا.

وحديث ديما بين الحين والآخر عن صديقتها منذ الطفولة «ميساء حلمي» ومحاولات ديما للقاء ميساء لكن ذلك اللقاء بينهما لا يتم أيضًا ويكون البديل له دائمًا استحضار مواقف قديمة فيها حميمية وصدق بين الصديقتين.

ثم مشهد مغادرة ديما إنجلترا وعودتها إلى القاهرة ويكون في استقبالها في المطار زوجها ووالدها، ثم يكون المشهد الأخير في حجرة نومها عندما تدخل أمها وتضع بجوارها مظروفًا ورديًا تفتحه ديما فترى صورًا فوتوغرافية، فتردد بينها وبين نفسها: «لمن هذه الصور الفوتوغرافية.. أعرف هذه الفتاة..من هي؟ تشبهني قليلاً.. نفس الملامح..ربما! ...... هل التقطت هذه الصور في إنجلترا؟ كيف إن كنت لم أذهب إلى إنجلترا من قبل!.. » (ص٥٩).

وعلى الرغم من بساطة البناء السردي للقصة فإنها تنبئ عن خبرات فنية عالية لدى الكاتبة كرمة سامي، من خلال تصوير العلاقة الجدلية بين عدد من الثنائيات: الرجل والمرأة، المستقبل والماضي، النجاح والفشل، الحياة والموت، كل ذلك في عمق يكشف أبعادًا إنسانية ذات دلالات متعددة.

ونلاحظ أن البنية السردية للنص ذات منظور داخلي internal perspectiv، وأن مركز التبئير focalization فيها متغير، وهذه إحدى العلامات البارزة على حداثة التكنيك في هذا النص[1].

والحوار أحد أساليب القص المعروفة منذ القدم، ويرى باختين أن: «التواصل هو - بالدرجة الأولى - حوار، فوفقًا لهذه النظرية، فإننا حين نكتب أو نتحدث فنحن نباشر ذلك دائمًا مع متلقٍّ أو مستمع متمثّل في العقل، كما أن كتابتنا وكلامنا هو دائمًا مرتبط بتلك الأفكار والمعتقدات التي كانت في الماضي، ولهذا فإن مفهوم الحوار يكتسب أهمية محددة»[2].

وقد اعتمد السرد في قصة «خليج القديسة ميري» على حوارات لكن من طرف واحد دائمًا، وهذا له دلالته في عدم القدرة على التواصل بين الشخصيات، ويكشف - في بعض أبعاده - عن التغيرات السوسيولوجية التي طرأت على بنية المجتمع المعاصر، وأحدثت شرخًا بائنًا في العلاقات الإنسانية الحميمة، وهذا هو البعد الإنساني العميق في القصة؛ فإيقاع الحياة الدائم ينطوي على حركتين: انهيار عالم قديم وميلاد عالم جديد من بين أنقاضه.

---

(١) راجع: جيرار جنيت: خطاب الحكاية - ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٧: ٢٠١، ومحمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة - لونجمان - القاهرة ٢٠٠٣: ٣١.

(٢) آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي - ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي - المشروع القومي للترجمة ٦٠٣ - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٣: ٧٤.

– اللغة الشعرية:

ولغة المجموعة لغة شعرية يتخللها نصوص شعرية مقتبسة من شعراء معروفين؛ فهناك نصوص شعرية من ماثيو آرنولد، صلاح جاهين، ومقاطع من أغنيات عربية وأجنبية مختارة بعناية.

ثم هناك:

– الصور الشعرية المتتابعة:

فترسم الكاتبة صورًا تتشكل عناصرها من توظيف عدد هائل من كائنات الطبيعة (نبات، حيوان، جماد)؛ في حشد للصور البصرية المكثفة والمتشعبة بألوانها المتنوعة بدءًا بالنور، الأبيض، والأزرق، والوردي، حتى الرمادي والأسود، مع رصد لأدق التفاصيل، فتبث الحياة في الأشياء الجامدة بطرافة لافتة، والصور فيها حركة وحيوية توجِد علاقات جديدة بين الأشياء. ولنقرأ هذه الجملة الوصفية الطويلة:

– «نوافذ بيضاء بإطارات خشبية حمراء لامعة تتلصص خلف فتحات صغيرة تجاهد لترى النور من بين فروع أشجار الكريز البري التي تحجب في جرأة الحائط الحجري العملاق. المبنى الحجري القديم يطل على حوض سباحة كبير يتحدى بمياهه الزرقاء الدافئة أمواج القنال الإنجليزي الباردة ... نصعد سلمًا خشبيًا حلزونيًا يفضي إلى ممر طويل يخترق القصر كالسهم من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار» (ص٥).

– «يقبل خد زوجته الوردي قبلة باردة متعجلة ويبتلعه طريق طويل متعرج مثل أغنية البيتلز؟!!!!!» (ص٥).

ـ «ارتميت على أقرب مقعد كتمثال مكسور» (ص٢).

وأنسنة الأشياء ـ إذا صح التعبير ـ في مثل هذه الصورة الشعرية الجميلة:

ـ «الغرفة معبقة برائحة أوراق الفراولة والخوخ الجافة..رائحة ذات كبرياء رقيق!» (ص٧).

وهناك أيضًا:

- الإيقـــاع:

وأذكر هنا مثالين فقط:

ـــ أشجار الكريز البري/ التي تحجب في جرأة الحائط الحجري العملاق./ المبنى الحجري القديم/ يطل على حوض سباحة كبير/ يتحدى بمياهه الزرقاء الدافئة / أمواج القنال الإنجليزي الباردة» (ص٥).

ـ «خيطت في باطن الغطاء رقعة صغيرة كتب عليها قطن مصري خالص مائة بالمائة..!! قطن مصري خالص صبغ في ساوثهامبتون وطرز في بريستول!» (ص٦).

- البطولة للأنثى:

في «خليج القديسة ميري» ـ وهي ليست قصة قصيرة بقدر ما هي مشروع رواية ـ نجد من خلال شخصية البطلة ديا مهدي معالجة صريحة لقضية «الحرية» أو فلنقل قضية «التحرر الإنساني»، التحرر من السلطة:

سلطة الأب أحيانًا، وسلطة الزوج، وسلطة الحب أحيانًا (علاقة ديما والسباح الإيطالي)، وسلطة الموت.

وفي ثنايا السرد تظهر الجمل المحورية التالية:

«عصفورك لم يعد حبيس قفصك الذهبي يا منذر» (ص١٠).

«أشير إلى الكرة الحديدية والسلسلة الثقيلة على الغلاف وأشرح له: «الحرية» (ص١٣).

«لماذا يتشابه الثوار في ملامحهم رغم اختلاف جنسياتهم؟» (ص١٧).

«الغول والعنقاء والخل الوفي والزوج الحنون : المستحيلات الأربعة» (ص١٧).

«بعض النساء يتزوجن صفائح قمامة!!» (ص١٨).

«ظل حائط ولا ظل رجل» (ص٢٥).

«ما الذي يمنع طائرًا أوروبيًا ملونًا بمنقار وردي وعصفورًا مصريًا رماديًا صغيرًا من أن يطيرا معًا» (ص٣٥).

- ثقافة الكاتبة:

تظهر بوضوح منذ الكلمة الأولى؛ في الإهداء:

«إلى ديميتر .. الغيمة .. الغدق .. الغوث : سلوى بهجت».

وفي ثنايا القصة الأولى - «خليج القديسة ميري» - تتردد أسماء شخصيات روائية وقصصية وسياسية ودينية وأسطورية من الميثولوجيا اليونانية، وشعراء ومطربين ورياضيين أيضًا تتواجد جميعها ضمن سياق الأحداث وتستدعيها علاقات ومواقف بين شخوص القصة:

بوبي ساندز الثائر الأيرلندي، مارجريت ثاتشر، جيفارا، جو داسان، كلود فرانسوا، شارلوت برونتي، ت.س.إليوت، جين إير، سانت جون، مندلسون، السيدة العذراء، ماثيو آرنولد، سانتا كلوز، عبدالحليم حافظ، عبد اللطيف أبوهيف. وغيرهم.

وإذا كان القارئ العربي يعرف السيدة العذراء، وعبدالحليم، وأبو هيف، فهل سيجد صعوبة في معرفة الأسماء الأخرى؟ وهنا أتذكر تلك الحكاية النقدية بين لويس عوض والشاعر أمل دنقل التي سردها لنا د.جابر عصفور من أن لويس عوض احتار في فهم مقطع شعري لأمل دنقل يتضمن إشارة إلى أسطورة فرعونية مشهورة هي حكاية الأخوين:

« تبقين أنتِ شبحًا يفصل بين الأخوين
وعندما يفور كأس الجعة المملوءُ
في يد الكبير
يقتلكِ المقتولُ مرتين»

ويعلق جابر عصفور: «إذا كان هذا النوع من الإشارة قد صعب على لويس عوض، وهو على ما هو عليه من معرفة بالأدب الفرعوني، فما بال القراء العاديين الذين ليسوا في ثقافة لويس عوض، ولا حاجة بهم إلى ثقافة لويس عوض ليستمتعوا بجمال الشعر»[1].

أما قصة «هندباد والشمطبون» فإيقاعها السردي ـ بعيدًا عن المضمون ـ يجعلني أستحضر أثناء قراءتها «نشيد الأنشاد» الذي لسليمان في العهد

(١) جابر عصفور: ذاكرة للشعر ـ مكتبة الأسرة ٢٠٠٢: ٣٨١ وما بعدها.

القديم، وأنا أظن أن المؤلفة لم تعرف «نشيد الأنشاد» في ترجمته العربية وإنما - فيما أعتقد - عن طريق قراءاتها الواسعة في الأدب الإنجليزي الغارق في التأثر - خصوصًا الرومانسي منه - بالبايبل.

فضلاً عن حضور الموروث الشعبي العربي في حكايات ألف ليلة وغيرها بالطبع ومحاولة توظيفه لطرح شكل سردي جديد.

أما البعد الديني فحاضر في المجموعة بدءًا بالعنوان «مريم» حتى آخر صفحة في المجموعة.

والكاتب - أي كاتب أصيل - يعيد طرح رؤيته من جديد في كل عمل يكتبه، بحيث إن مجمل أعمال الكاتب في نهاية الأمر ليست سوى عمل واحد يعبر عن رؤية خاصة ويحدث أثناء ذلك تطوير وتنمية وتعميق لهذه الرؤية، فمجمل أعمال الكاتب هي «كلمته» بصيغة الإفراد. وكرمة سامي في هذه المجموعة الشائقة «مريم» تكشف لنا عن جزء، عن صوت، عن مقطع من كلمتها الروائية التي مازالت في طور التشكل، ولم تكتمل بعد؛ وبتعبير الكاتبة الرمزي في قصة «خليج القديسة ميري» (ص٤): «غرفتي تطل على مبنى إداري لم يكتمل بعد».

صورة الاستشراق
في العقل العربــي

يبدو أن كلمات المستشرق الإيطالي فرانشيسكو جابرييلي في مقاله الشهير المنشور بمجلة «ديوجين» منذ أربعين سنة (العدد ٥٠ - سنة ١٩٦٥)، مازالت صحيحة حتى الآن؛ عندما ذكر أن الشرق توقف عن الإسهام في الحضارة الإنسانية منذ أربعة قرون، (راجع المقالة في: الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، ترجمة وإعداد: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت ١٩٩٤).

وأحسب أنه قد آن الأوان لمعالجة موضوع الاستشراق معالجة موضوعية في إطار منهج علمي شامل. خصوصًا أن حركة الاستشراق مرت بحقب ومراحل متباينة منذ عصر النهضة الأوربية حتى اليوم.

فمع بزوغ فجر النهضة الأوربية في العصر الحديث عقب سقوط القسطنطينية في أيدي العثمانيين سنة ١٤٥٣م نشطت حركة الاستشراق الأوربي، وبلغت ذروتها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مع المد الاستعماري الغربي؛ وهكذا استقر مصطلح «الاستشراق» بما انطوى عليه من دلالات وأبعاد تاريخية وسياسية وحضارية متباينة.

وربما كانت الأحداث الأخيرة في منطقتنا العربية قد أججت من جديد الخلاف حول مقولة الشاعر الإنجليزي «روديارد كبلنج» Rudyard Kipling (١٨٦٥ - ١٩٣٦) التي تقول: «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا».

وكان عباس محمود العقاد قد وضع في عام ١٩٦٠ كتابًا صغيرًا بعنوان «الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين»، ليكشف عن حقيقة

تاريخية مؤداها أن الثقافة العربية هي الثقافة الأم التي تفرعت عنها وقامت على أساسها كل من ثقافة اليونان والعبريين، وكانت أدلته في إثبات هذه الحقيقة مستمدة من أقوال المؤرخين والفلاسفة اليونانيين، ومما جاء في أسفار العهد القديم (التناخ) خصوصًا أسفار: التكوين والخروج وأيوب.

وفي عام ١٩٨٧ أصدر المحقق الكبير محمود شاكر (ت ١٩٩٧) طبعة جديدة من كتابه الأول «المتنبي» مع مقدمة جديدة بعنوان «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، كان لها وقع في الحركة الثقافية المصرية وتركت صدى ما زال يتردد حتى اليوم. فقد صدرت فيما بعد في كتاب مستقل عن دار الهلال طبع عدة مرات، وكتب المرحوم الدكتور مجدي وهبة أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن بجامعة القاهرة تعليقًا عليها بالإنجليزية بعنوان «غضب مرتقب» في مجلة «يوميات الأدب الغربي» التي تعنى بشئون الاستشراق الجديد دعا فيه إلى حوار بين المستشرقين وبين المسلمين، واقترح أن يكون محمود شاكر ممثلاً للمسلمين في هذا الحوار المرتقب، مستبعدًا المثقفين ذوي الثقافة الغربية لئلا تكون النتيجة أن النظام الثقافي الغربي يتحاور مع صورته في المرآة.

ورأى وهبة أنه «إذا لم يستطع الغرب تقبل كل ما تقوله هذه «الرسالة» قبولاً مطلقًا فإنه من الضروري أن يلتحموا مع الغضب والاستياء الذي تعبر عنه لأنها صوت أصيل معبر عن عاطفة مشبوبة وألمعية بارعة عن أثر ما أحدثه الاستشراق في العالم العربي بعد اثني عشر قرنًا من المواجهة» (عايدة الشريف: محمود محمد شاكر قصة قلم – كتاب الهلال – العدد ٥٦٣ – نوفمبر ١٩٩٧: ص ٢٧٧).

وكانت أطروحة شاكر في «رسالته» تتلخص في القول بأنه كانت هناك في مصر والمنطقة العربية - عشية الحملة الفرنسية على مصر - بدايات نهضة وليدة تم وأدها تحت أقدام بونابرت وجنوده، ثم استسلمت المنطقة فكريًا لمقولات المستشرقين الذين قولبوا الثقافة العربية من منظورهم وفقًا للمصالح والمطامع الاستعمارية بعد أن أطبق الإنجليز والفرنسيون والطليان ويهود أوربا على البلاد العربية. وفي هذا السياق أشار محمود شاكر إلى مشروع الفيلسوف الألماني ليبنتز الذي قدمه سنة ١٦٧٢ إلى لويس الرابع عشر ملك فرنسا، لغزو مصر والقضاء على الإمبراطورية العثمانية.

لكن قبل أن تظهر «رسالة» محمود شاكر بسنوات كان المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد أستاذ الأدب المقارن في جامعة كولومبيا بنيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية قد أصدر بالإنجليزية كتابه الأشهر «الاستشراق» عام ١٩٧٨ (نقله إلى العربية الناقد السوري كمال أبو ديب)، وكان قد أحدث دويا هائلا في الأوساط الأكاديمية في أوربا وأمريكا.

لأن سعيد في هذا الكتاب قام «ببحث ظاهرة الاستشراق راجعًا إلى أصولها وبداياتها كاشفًا عن أغراضها ومقاصدها، وكيف أنها تشكل موضوعها «الشرق» أكثر مما تفحصه. والغرض من كتابه ليس فضح أساليب المستشرقين ونياتهم فقط، وإنما كسر الحواجز وهدم الأسوار التي تجعل من الشرق «جيتو فكري»، وبفتح هذه الثغرة في المؤسسة الاستشراقية - وسعيد ليس الأول في نقد الفكر الاستشراقي ولكنه أكثر النقاد أثرًا - يكون سعيد قد مهد لدراسات تسعى إلى آفاق جديدة ودعمها في الوقت

نفسه» (فريال جبّوري غزول: مجلة فصول – مج ٤ – ع ١ – القاهرة ١٩٨٣: ص ١٧٦).

على أن أول خطوة مطلوبة في سبيل فهم موضوعي لحركة الاستشراق، هي رصد وتسجيل ما أنتجه المستشرقون من أعمال ودراسات في القرون الخمسة الأخيرة. وهذا النوع من التأليف يوفر المادة الأولية لعمل دراسات جادة حول الصلات الثقافية والحضارية بين الشرق والغرب وتطورها عبر العصور من أجل استشراف رؤية مستقبلية تحدد طبيعة هذه الصلات والمفاهيم والأيديولوجيات التي تحكمها من كلا الطرفين.

ولعل أهم عملين – من الوجهة الببليوجرافية – صدرا في هذا المجال حتى الآن هما: كتاب «المستشرقون» لنجيب العقيقي، و«موسوعة المستشرقين» لعبد الرحمن بدوي. ولكن إلى أي مدى يمكن القول إن هذين العملين خطوة أولى تحتاج إلى متابعة واستكمال؟!

المستشرقون:

يعد كتاب «المستشرقون» لنجيب العقيقي (١٩١٦ – ١٩٨١) أضخم موسوعة عربية تؤرخ لحركة الاستشراق في العصر الحديث. فقد صدرت طبعته الأخيرة في ثلاثة مجلدات ضخمة (١٧٢١ صفحة)، ذكر فيها ٢١٦٧ مستشرقًا.

قسم العقيقي موسوعته إلى ٢٨ فصلاً بدأها بمدخل ضخم استغرق الفصول الخمسة الأولى:

١) مهد الحضارة. ٢) العرب قبل الإسلام. ٣) فتوح الإسلام. ٤) فنون وآداب وعلوم. ٥) النهضة الأوربية.

ويضم هذا الفصل قائمة بطلائع المستشرقين؛ من جربير دي أورياك أوالبابا سلفستر الثاني (ت١٠٠٣) إلى الأسقف جويستنياني (المولود ١٤٧٠) والقديس توما الأكويني (ت١٢٧٤) أكبر فلاسفة العصور الوسطى المسيحية وفلسفته مازالت أساس الدراسات اللاهوتية الكاثوليكية حتى اليوم، وألبرت الكبير (ت ١٢٨٠) أستاذ توما الأكويني، والإنجليزي روجر بيكون (ت١٢٩٤) الذي ترجم كتبًا عربية في الكيمياء.

وبدءًا بالفصل السادس تظهر خطة المؤلف في بناء فصول كتابه إذ قسمه تقسيمًا جغرافيًّا فجعل لكل بلد من الآتية أسماؤها فصلاً مستقلاً:

٦) فرنسا. ٧) إيطاليا. ٨) إنجلترا. ٩) إسبانيا. ١٠) البرتغال. ١١) النمسا. ١٢) هولندا. ١٣) ألمانيا. ١٤) بولونيا. ١٥) الدانمرك. ١٦) سويسرا. ١٧) السويد. ١٨) المجر. ١٩) روسيا. ٢٠) الولايات المتحدة. ٢١) بلجيكا. ٢٢) تشيكوسلوفاكيا. ٢٣) فنلندا ورومانيا ويوغوسلافيا.

ويبدأ كل فصل بذكر: معاهد الاستشراق، وكراسي اللغات الشرقية، والمكتبات التي تحوي مخطوطات عربية أو إسلامية، والمطابع ودور نشر الكتب العربية، والمجلات والدوريات، والمجموعات الشرقية التي تتناول ما للعرب من آداب وعلوم وفنون، ثم يسرد أسماء المستشرقين مرتبين ترتيبًا تاريخيًا وقائمة أعمال كل واحد منهم.

ويخصص العقيقي الفصل الرابع والعشرين للمستشرقين الرهبان: البندكتيين، والفرنسيسكان، والكبوشيين، والكرمليين، والدومينيكان، والرهبان البيض، واليسوعيين.

ولا ينسى العقيقي وطنه لبنان فيخصه بفصل مستقل بعنوان: «اللبنانيون»، يتحدث فيه عن الموارنة وما أسماه «المدرسة المارونية» وإسهاماتها في حركة الاستشراق. لكن الطريف حقًا أن المؤلف يترجم لنفسه في آخر هذا الفصل بوصفه واحدًا من علماء هذه المدرسة المارونية.

وفي الفصول الثلاثة الأخيرة يستعرض العقيقي جهود المستشرقين في: الاكتشافات الأثرية، والمتاحف والمخطوطات، والمطابع الشرقية، والمؤتمرات الدولية، ودائرة المعارف الإسلامية، والمجموعات الشرقية، والمجلات ودور النشر الاستشراقية، وكراسي اللغات الشرقية، وتحقيق المخطوطات، وترجمة تراثنا بشتى اللغات ودراسته والتصنيف فيه، ونظرة تقييمية لجهود المستشرقين وأثر منهجهم بيننا وموقف كُتّابنا منهم. وفي آخر كل جزء من أجزاء الموسوعة الثلاثة يوجد فهرس أعلام المستشرقين الواردة أسماؤهم به.

وفي ترجمته لنفسه يذكر العقيقي (المستشرقون - الطبعة الرابعة - ج٣: ٣٣٥ - ٣٣٨): أنه ولد في كفر دبيان بلبنان عام ١٩١٦ وتعلم في مدارسه الوطنية، وزاول الصحافة، وفي القاهرة التحق كطالب مستمع بقسمي الاقتصاد السياسي والفلسفة في الجامعة المصرية بين عامي ١٩٣٩/

١٩٤٢، ورشحته وزارة الخارجية اللبنانية للعمل في جامعة الـدول العربيـة فعمل بها ملحقًا ثم مستشارًا بين عامي ١٩٥٢/ ١٩٧٤.

ويسلط العقيقي الضوء على تاريخ تأليفه لهذه الموسوعة، والمراحل التي مرت بها حتـى ظهـرت طبعتهـا الأخـيرة؛ فقـد صـدرت الطبعـة الأولى في بيروت ١٩٣٧ في مجلد صغير، ثـم الطبعـة الثانيـة عـن دارالمعـارف بمـصر ١٩٤٧ في مجلد واحد أيضًا، لكن الطبعة الثالثـة جـاءت في ثلاثـة مجلـدات ١٩٦٤/ ١٩٦٥، وأخيرًا الطبعـة الرابعـة الموسـعة ١٩٨٠/ ١٩٨١ عـن دار المعارف أيضًا.

(توفي نجيب العقيقي بـداء القلـب في ٢٤ ديـسمبر/ كـانون أول سـنة ١٩٨١ - راجع: وديع فلسطين: وديع فلسطين يتحدث عن أعـلام عـصره - دار القلم، دمشق ٢٠٠٣- ٢: ٢٧٢).

وهكذا أمضى العقيقي أكثر من خمسة وأربعين عامًا في تأليف موسوعته التي أخذت تتضخم مع الأيام بالإضافات والزيادات والمعلومات الجديـدة التـي كـان يتـابع تجميعهـا في نـشاط ودأب، مـن مـصادره المختلفـة ومـن المستشرقين أنفسهم، وقد ألحق بالجزء الأخير من الطبعـة الأخـيرة الموسـعة صور بعض رسائل المستشرقين إليه.

وأسلوب العقيقي يمتاز بالسهولة والبساطة والـسلاسة دون تعقيـد أو غموض، مما ينم عن خبرة عالية في الكتابة وفي الترجمة إلى العربية، مـع روح التسامح والإنصاف التـي التـزم بهـا في عـرض مادتـه، والابتعـاد عـن أي

مسائل شائكة. فهو يسجل الإيجابي فقط في تجربة الاستشراق الغربي - من وجهة نظره - دون الالتفات إلى السلبيات.

ولابد أن أورد هنا نموذجًا من كتاب العقيقي يوضح منهجه في عرض مادته؛ فهو – مثلاً – يترجم للمستشرق البلجيكي الأب لامنس في الفصل الرابع والعشرين، ضمن الرهبان اليسوعيين؛ فيكتب فقرة في التعريف به أولاً، ثم يورد آثاره مرتبة تاريخيًا في ثلاث صفحات هكذا (المستشرقون – ٣: ٢٩٣ – ٢٩٦):

الأب لامنس (١٨٦٢ – ١٩٣٧) Lammens, P.H.

بلجيكي المولد، فرنسي الجنسية انضم إلى الرهبانية (١٨٧٨) وكان من أوائل خريجي جامعة القديس يوسف في بيروت حيث حصّل اللغة العربية، ثم أصبح أستاذ البيان فيها، وكان كتاب فرائد اللغة في الفروق أول إنتاج شهد له فيه العلماء بسعة الاطلاع ودقة الملاحظة وقوة الاجتهاد، ثم تنقل شرقًا وغربًا (١٨٩١ – ٩٧)، فدرّس اللاهوت في إنجلترا، وتولى إدارة التبشير في بيروت، وعلّم في لوفان، وفيينا، وروما؛ حتى استقر في جامعة القديس يوسف ببيروت وعهد إليه بالدراسات الشرقية فعكف عليها؛ حتى إنه قرأ الأغاني سبع عشرة مرة والقلم بيده، وصنّف فيها مصنفات وافرة عدّه بعض العلماء بها حجة زمانه، وأنكر بعضها عليه آخرون، ورموه بالتزمت والتحيز، وقد توفي في بيروت.

آثاره: في تاريخ الشرق الأدنى: سوريا ورسالتها التاريخية (محاضرة في الجمعية الجغرافية بالقاهرة، ١٩١٥)، والتطور التاريخي للجنسية السورية

(محاضرة في الإسكندرية ١٩١٩)، وتاريخ سوريا في جزأين: الأول في ١٢× ٢٨٠ صفحة، والآخر في ٢٧٨ صفحة (المطبعة الكاثوليكية ١٩٢١)،... إلخ.

موسوعة المستشرقين:

لاشك أن عبد الرحمن بدوي صاحب فضل عظيم لا يمكن إنكاره في تقديم دراسات المستشرقين لأجيال الباحثين من العرب والمصريين والكشف عن قيمتها ودورها الإيجابي والحاسم في فتح الكثير من مغاليق هذا التراث الهائل كمًا ونوعًا والولوج إلى عالم هذا التراكم الحضاري والمعرفي لدى عرب ومسلمي العصور الوسطى في فترة زمنية قاربت على الألف عام من عمر الحضارة الإنسانية.

ومن يقرأ كتابات عبد الرحمن بدوي يجد فيها نموذجًا للدقة والنزاهة، بعيدًا عن أي عقد نفسية أو شعور بالدونية، مع إحاطة تامة بجهود القدماء والمحدثين في مجال الفكر العربي والحضارة الإسلامية؛ لأنه يجمع في تمكُّن نادر بين الثقافات الثلاث: العربية، واليونانية، والأوربية الحديثة، فضلاً عن معرفته العميقة وعلاقته المباشرة بعدد من المستشرقين وتتلمذه عليهم في كلية الآداب، فكانت كتابات عبد الرحمن بدوي جسرًا إلى الفهم الصحيح والموضوعي لجهود المستشرقين في مجال التراث العربي والإسلامي،

وكان عبد الرحمن بدوي (١٩١٧ - ٢٠٠٢) متنوع الإنتاج، يظهر ذلك من قائمة مؤلفاته التي وضعها في ترجمته لنفسه في «موسوعة الفلسفة» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤ - ج١: ٢٩٤ -

٣١٨) بوصفه واحدًا من فلاسفة العرب في القرن العشرين (ولد عبد الرحمن بدوي في شرباص في ٢ فبراير سنة ١٩١٧، وتوفي بالقاهرة في يوم الخميس ٢٥ يوليو ٢٠٠٢).

و«موسوعة المستشرقين» أحد أعماله البارزة في المرحلة الأخيرة من حياته، ويختلف عمله فيها منهجًا ورؤية عن كتاب العقيقي. فهي تقع في ٦٤٠ صفحة في مجلد واحد من القطع الكبير (دار العلم للملايين - طبعة ثالثة - بيروت ١٩٩٣)، وقد جاءت في شكل معجم للأشخاص مزود بالصور، وتضم ٢٩٢ مدخلاً، مرتبة حسب الأبجدية العربية من الهمزة إلى الياء، من بينها ٦ مداخل ليست بأسماء أشخاص، هي: «الجمعيات الآسيوية»، «القرآن»، «كلية فورت وليم في كلكتا»، «أولية المطبعة العربية في أوروبا»، «المعجم اللاتيني العربي الأول» GLOSSARIUM LATINO-ARABICUM، «المعجم اللاتيني العربي الثاني» VOCABULISTA IN ARABICO. وفي نهاية كل مدخل ثبت بالمراجع الخاصة به، وليس من بينها أي مرجع عربي، وهذه خاصية توثيقية تتمتع بها موسوعة بدوي ولا نجدها عند العقيقي.

لم يكتب عبد الرحمن بدوي مقدمة لموسوعته، بل بدأها مباشرةً بترجمة المستشرق الإنجليزي آربري ثم تتابعت مواد الموسوعة إلى أن تنتهي بترجمة المستشرق الهولندي يونبول الأحدث.

يبدأ كل مدخل بعبارة موجزة عن المستشرق واتجاهه، فآربري: «مستشرق إنجليزي برَّز في التصوف الإسلامي والأدب الفارسي» (ص٥). وآرنولد: «مستشرق إنجليزي متعاطف مع الإسلام» (ص٩).

وبالمر: «مستشرق إنجليزي ومن عملاء الاستعمار البريطاني، ولقي حتفه جزاءً وفاقًا لعمله هذا» (ص٦٧). وهرشفلد: «باحث يهودي في غاية التعصب ضد الإسلام» (ص٦٠٩). وفيبونتشي: «رياضي إيطالي عظيم، وهو الذي أدخل إلى أوروبا الأرقام الهندية أو العربية» (ص٤٢٤). ويوحنا الإشبيلي: «مترجم من العربية إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر» (ص٦٣١). وبوخارتس: «مستشرق فرنسي قديم، استخدم معرفته باللغة العربية من أجل تفسير الكتاب المقدس فحسب» (ص١٣٣). وروسكا: «مستشرق ألماني من كبار الباحثين في تاريخ العلوم في الإسلام» (ص٢٨٩).

وريكولدو: «راهب دومنيكي ومبشر عنيف الخصومة ضد الإسلام» (ص٣٠٦). وسيمونت: «مستشرق إسباني عني خصوصًا بتاريخ غرناطة وتاريخ المستعربين، أي النصارى الذين اعتنقوا الإسلام في إسبانيا» (ص٣٦٠). وماسينيون: «مستشرق فرنسي عظيم. وهو من بين المستشرقين في مكانة لا يضارعه فيها إلا نيلدكه ونلينو وجولدتسيهر. وهو قد امتاز منهم جميعًا بنفوذ النظرة وعمق الاستبطان والقدرة على استنباط التيارات المستورة وراء المذاهب الظاهرة والأفكار السطحية، ومردّ ذلك إلى مزاج شخصي خاص جعل حياته الباطنة ثرَّة عامرة بأعمق معاني الروحية» (ص٥٢٩).

وهناك مداخل تبدأ بداية غير تقليدية؛ فالمدخل الخاص بكارل بروكلمان يبدأ هكذا: «من ذا الذي يمكن أن يستغني عن «تاريخ الأدب العربي» GAL بأجزائه الخمسة، تصنيف كارل بروكلمن؟! إنه لا يزال حتى

الآن المرجع الأساسي والوحيد في كل ما يتعلق بالمخطوطات العربية وأماكن وجودها» (ص٩٨). والمدخل الخاص بجولدتسيهر يبدأ هكذا: «يشاء الله أن يهب الإسلام من الأوروبيين من يؤرخون له كسياسة فيجيدون التأريخ؛ ومن يبحثون فيه كدين وحياة روحية فيتعمقون هذا البحث ويبلغون الذروة فيه أو يكادون، ومن يقبلون على الجانب الفيلولوجي منه فيظفرون بنتائج على جانب من الخطر كبير. فكان له على رأس هؤلاء الأخيرين تيودور نلدكه، وعلى رأس أولئك الأولين يوليوس فلهوزن. وكان سيد الباحثين فيه من الناحية الدينية خاصة، والروحية عامة، اجنتس جولدتسيهر» (ص١٩٧).

وكثيرًا ما يتتبع عبد الرحمن بدوي كتابات بعض المستشرقين ليكشف عن أغراضهم؛ فيقول عن الأب لامنس:

«مستشرق بلجيكي وراهب يسوعي شديد التعصب ضد الإسلام، يفتقر افتقارًا تاما إلى النزاهة في البحث والأمانة في نقل النصوص وفهمها. ويعد نموذجًا سيئًا جدًا للباحثين في الإسلام من بين المستشرقين،.... وأبشع ما فعله، خصوصًا في كتابه «فاطمة وبنات محمد»، هو أنه كان يشير في الهوامش إلى مراجع بصفحاتها. وقد راجعت معظم هذه الإشارات في الكتب التي أحال إليها، فوجدت أنه إما أن يشير إلى مواضع غير موجودة إطلاقًا في هذه الكتب، أو يفهم النص فهمًا ملتويًا خبيثًا» (ص٥٠٣). وعن كتابه «الإسلام: عقائد ونُظم» يقول بدوي إن لامنس «دسّ فيه كل سمومه التي سبق أن عرضها تفاريق في مؤلفاته التي أتينا على ذكرها» (ص٥٠٥).

ويقول عن وليم موير: «مستشرق ومبشر وموظف إداري إنجليـزي»، وعن مؤلفاته يذكر بدوي أنه «كتبها بروح متعصبة خالية مـن الموضـوعية، ومن أجل هدف تبشيري خبيث» (ص٥٧٨). أما جيجر فإن معظم إنتاجـه يدور حول موضوعات يهودية وأهم كتبه هو «الكتـاب الأصـلي وترجمـات الكتاب المقدس»، أما كتابه «ماذا أخذ محمد من اليهودية؟» فيعد أول كتاب في موضوعه كتبه الباحثون الأوروبيـون المحـدثون، «وستتوالى الكتابـة في هذا الموضوع عند اليهود الأوروبيين بشكل متواصل حتى اليوم، ومن أبرز من كتبوا في هذا الاتجاه نذكر: جولدتسيهر، هرشفلد، هوروفتش، اشـباير، سيدرسكي الخ وكما أقر هؤلاء أنفسهم فإن كتاب جيجر حافل بالأخطـاء، وبالآراء المتحيزة غير القائمة على أسانيد وثيقة، وفيه نزعة مغالية إلى تلمـس أشباه ونظائر بين المشنا وبين القرآن على أسس واهية وعبارات شكلية.

وقد تناولنا بالرد بعض أوهامه هذه في كتابنا (بالفرنـسية): «دفـاع عـن القـرآن ضـد منتقديـه Defense du Coran contre ses critiques (Paris, ١٩٨٩ » (ص٢٢٢، ٢٢٣).

وهذه الرؤية النقدية واضحة في كل صـفحات «موسـوعة المستـشرقين» لعبدالرحمن بدوي؛ فهو يقول عن المستشرق الإنجليزي جب: «نال في حياتـه كثيرًا من ألقاب التشريف التي لايستحقها علميًا. والواقع أن هـاملتون جـب كانت شهرته فوق قيمته العلمية، وإنتاجه أدنى كثيرًا من الشهرة التـي حظـي بها لأسباب كلها بعيدة عن العلـم» (ص١٧٤). ويقـول عـن كتابـه «الأدب العربي»: «وهو كتيب صغير سطحي تافه». أمـا كتابـه الـذي ألفـه في جـزءين بالاشتراك مع آخر فيقول عنـه: «هـو عـرض عـام لم يقـم عـلى الوثـائق مـن

المحفوظات. ولهذا كانت قيمته العلمية ضئيلة إذا ما قورن بالدراسات العديدة في نفس الموضوع والتي اعتمدت أساسًا على الوثائق والمحفوظات. لكن هذا هو طابع كل ما كتبه جب: العموم والسطحية» (ص١٧٥).

وأغلب المداخل في موسوعة بدوي زاخرة بالدراسات التحليلية، والعرض النقدي لمؤلفات المستشرقين. والمداخل الخاصة بكل من: رينان، وجولدتسيهر، وكراوس، وكيتاني، وكوربان، وبكر، وماسينيون، تعد نماذج لتحليلات بدوي الواسعة والدقيقة لأفكار المستشرقين وجذورهم الثقافية وآرائهم ومواقفهم من الدين الإسلامي.

وكثيرًا ما يعقد بدوي المقارنات القاسية بين العرب والمستشرقين في مجال تحقيق النصوص التراثية منتصرًا في الغالب لهؤلاء الأخيرين، ففي حديثه عن المستشرق الألماني الكبير جوستاف فلوجل وإنتاجه العلمي يذكر بدوي أن فهرس القرآن الذي عمله فلوجل وطبع في ليبتسك١٨٤٢ «هو أول فهرس عمل لألفاظ القرآن الكريم، وكل ما عمل بعد ذلك من فهارس في البلاد العربية والإسلامية عيال عليه ومع ذلك لم يصل إلى درجته من الدقة والاستيعاب.

وعلى الرغم من أن فؤاد عبد الباقي في كتابه «المعجم المفهرس للقرآن الكريم» قد اعتمد عليه اعتمادًا تامًا، فإن في فهرس فلوجل كلمات ومواد لا ترد في فهرس عبد الباقي هذا، رغم ادعاءات عبد الباقي!» (ص٤١٢).

وفي حديثه عن المستشرق الألماني «يوسف هل» الذي نشر كتاب «طبقات فحول الشعراء» عام ١٩١٦؛ يعلق بدوي على نشرة محمود شاكر

للكتاب قائلاً: «أصدر محمود شاكر طبعة ثانية خلط فيها بين النص كما نشره هل وبين ما سماه أوراقًا كتبها في مطلع شبابه من نسخة كانت عند الخانجي الكتبي فجاءت طبعة ملفقة لم تستند إلى أساس نقدي، فضلاً عن «تصحيحاته» التحكمية الاعتباطية، على عادته فيما ينشر.

وعلى الرغم من أن آربري كان قد نشر مقالـه ذاك في ١٩٤٩، أي قبل طبعة محمود شاكر بعامين، فإنه لم يعلم عنه شيئًا ولا عن مخطوطة تشستر بيتي. لكنه جاء بعد ذلك بأكثر من خمسة عشر عامًا، بعد أن علم بوجود مخطوط تشستر بيتي، فأصدر نشرة جديدة تبرأ فيها تمامًا من طبعته السابقة ودعا إلى نبذها بل إعدامها! وما كان أحراه أن يسأل أهل الذكر، المطلعين على أبحاث المستشرقين أولاً بأول، إذن لكانوا قد جنّبوه الوقوع في هذه الورطة الكبرى!» (ص٦١٢).

ويعني عبد الرحمن بدوي بأهل الذكر هنا نفسه وليس شخصًا آخر؛ فقد كان بينه وبين محمود شاكر صلة شخصية، وهما ينتميان إلى جيل واحد وكلاهما درس في كلية الآداب إلا أن محمود شاكر لم يكمل دراسته الجامعية في كلية الآداب لظروف رواها بالتفصيل في كتابه عن المتنبي.

وفي هذا الاتجاه أيضًا ينتقد بدوي بعض الترجمات العربية لمؤلفات المستشرقين لأنها أساءت النقل عن الأصل الأجنبي؛ ففي حديثه عن المستشرق الألماني آدم متز وكتابه «نهضة الإسلام»، الذي ترجمه محمد عبد الهادي أبو ريدة بعنوان «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري»، يتهمه بدوي بأنه «أساء إلى الأصل إساءة بالغة، لأنه في معظم المواضع كان لا يترجم كلام المؤلف – وهو شرح موسع متسق – بل ينقل النص العربي الذي إنما

يشير إليه المؤلف دون أن يترجمه. ولهذا بدا الكتاب في ترجمته العربية هذه مجرد سرد لنصوص طويلة، فضاع عمل المؤلف الأصلي» (ص٥٤٤).

وهكذا فإن موسوعة بدوي يغلب عليها الطابع النقدي التحليلي، في مقابل الطابع التسجيلي البيليوجرافي الذي تتسم به موسوعة العقيقي. كما تمتاز موسوعة بدوي بروح النقد والتقييم لأشخاص وأعمال المستشرقين سواء بالسلب أو بالإيجاب، وهذا جوهر الاختلاف بينها وبين كتاب العقيقي الذي اهتم بالبعد الأفقي والحصر الشامل لكل الأسماء وعناوين الأعمال المنشورة للمستشرقين، وإذا كان العقيقي قد التزم بالتسجيل المحايد فظهرت صورة المستشرقين في كتابه وكأنها قد التقطت من بعيد، فإن عبد الرحمن بدوي اهتم بالبعد الرأسي في دراساته داخل الموسوعة، لذلك جاء في موسوعته تفاصيل أدق وكأن الصورة فيها قد التقطت من قريب.

وهذا بلا شك جعل من «موسوعة المستشرقين» مدرسة عتيدة في النقد والتقييم وفي تنمية الوعي بقضايا الفكر العربي في القديم والحديث، كما أنها تكشف أبعادًا جديدة في دوافع وتوجهات وأهداف حركة الاستشراق الغربي، دون الإخلال بقيم النزاهة والموضوعية من جانب مؤلفها الفيلسوف العربي الكبير المهتم - في المقام الأول - بقضايا اللحظة الراهنة من مسيرة العالم الفكرية والحضارية ودور العرب فيها.

وواضح تمامًا أن بدوي لم يرجع أبدًا إلى موسوعة العقيقي على الرغم من أنه نشر موسوعته بعد صدور الطبعة الأخيرة الموسعة من موسوعة العقيقي. ولهذا دلالته؛ فقد التزم بدوي بالكتابة عن المستشرقين الذين عرفهم بنفسه عن قرب أو درس آثارهم بحيث أصبح مؤهلاً للحكم على

هذه الآثار وتقييمها من الوجهة العلمية. وهذا المنهج من الصعوبة بمكـان، ولا يستطيع الالتزام بـه إلا شـخص في قامـة عبـد الـرحمن بـدوي العلميـة وجسارته الفكرية.

متى تظهر موسوعة الاستشراق؟

وهكذا فإن الاطلاع على جهود المستشرقين الأوربيين في مجـال الـتراث العربي والحضارة الإسلامية – كما جاءت عند العقيقي وبدوي – يثير بعض الملاحظات؛ منها:

- أن الإنجازات الكبرى للاستشراق الغربي تمت على أيدي أجيال مـن فطاحـل المستشرقين الكبار الذين عاصروا حركة المد الاستعماري، في القـرنين الثـامن عشر والتاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، واسـتطاعوا أن يكـشفوا خبايا تراثنا العربي الإسلامي وينقلوه إلى لغاتهم ويثروا به ثقـافتهم؛ نظـرًا لمـا يتمتع به هذا التراث الحضاري الزاخر من غنى وأصالة وعمق.
- أن الجامعات العربية لم تعـر تـراث المستـشرقين الاهـتمام الجـدير بـه مـن الدراسة والتقييم حتى الآن، على الرغم من أهميته وخطره. وقـديمًا انتبـه الدكتور طه حسين إلى ضرورة قيام الجامعة بهـذا الواجـب، عنـدما دعـا كلية الآداب إلى العناية بالدراسات الإسلامية على نحو علمي صـحيح: «ولعلها تستطيع أن ترد كثيرًا من الأمر إلى نصابه وأن تـصلح كثـيرًا مـن خطأ الأجانب في ذات الإسلام ولعلها تستطيع أن تتبين وتبين للناس ما كان للحضارة الإسلامية من صـلة بالحـضارة الأوروبيـة الحديثـة ومـن تأثير فيها» (مستقبل الثقافة في مصر: ٤٦٥).

- أن عمل قوائم ببليوجرافية بما تُرجم من التراث العربي إلى اللغة اللاتينية أولاً ثم إلى اللغات الأوربية الحديثة، يمكن أن يكشف عن كثير من الحقائق؛ ويكفي أن أشير هنا إلى ما أورده العقيقي من أن المستشرقين «ترجموا إلى الفرنسية وحدها ٢٤٦٦ كتابًا حتى عام١٩٥٩» (المستشرقون - ٣ : ٤٢٧)، وأغلبها كتب عربية.

وعند المقارنة بين ما ترجمه الأوربيون والأمريكان من الكتب العربية القديمة وبين ما تُرجم من الكتب العربية الحديثة نجد أن الإنتاج الفكري العربي القديم في مجالات العلم والدين والفن والفلسفة هو الذي استأثر بجهود المستشرقين على عكس الإنتاج الفكري العربي الحديث فلم يلتفتوا إلا إلى عدد من الأعمال الأدبية العربية ولم يستحوذ على اهتمامهم بشكل واسع غير كاتب عربي واحد هو نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٨٨.

- ضرورة إصدار موسوعة شاملة عن الاستشراق والمستشرقين تستكمل ما بدأه العقيقي وبدوي، وتلم شتات الجهود المختلفة في عمل متكامل يتوفر عليه فريق من الباحثين العرب يتمتعون بالموضوعية والنزاهة.

- أن متابعة ما يستجدّ من دراسات المستشرقين وإنتاجهم حول الفكر العربي القديم والحديث والمعاصر، بالدراسة والترجمة إن أمكن؛ ضروري خصوصًا أن الاستشراق - بمراكزه في الغرب، سواء الأوربي أو الأمريكي - سيظل يمارس نشاطه ما دامت له مصالح وأهداف في هذه المنطقة العربية.

طلاب الألسن والدراسات الاستشراقية:

وفي هذا السياق - أيضًا - أقترح على الزملاء القائمين بتدريس الأدب العربي في أقسام كلية الألسن أن يتيحوا لطلابهم دراسة فصول من كتاب

«المستشرقون» لنجيب العقيقي؛ فهناك الفصل الخامس عن «النهضة الأوربية» والذي يضم قائمة بطلائع المستشرقين.

كما أقترح أن يتاح لطلاب كل قسم من أقسام اللغات الأوربية بالكلية دراسة الفصل الخاص بهم من كتاب العقيقي؛ فمثلاً طلبة قسم اللغة الإيطالية يدرسون الفصل الخاص بالاستشراق الإيطالي، وما جاء فيه عن: معاهد الاستشراق، وكراسي اللغات الشرقية، والمكتبات التي تحوي مخطوطات عربية أو إسلامية، والمطابع ودور نشر الكتب العربية، والمجلات والدوريات، والمجموعات الشرقية التي تتناول ما للعرب من آداب وعلوم وفنون، ثم أبرز المستشرقين وقائمة أعمال كل واحد منهم.

وأنا على يقين من أن ذلك سوف يكون مصدرًا خصبًا لإثراء الفكر فضلاً عن المتعة الذهنية للطالب، وحافزًا له على الاهتمام بقضايا الفكر العربي قديمًا وحديثًا وفهم حقيقة الصلة بين حضارة الشرق والغرب، كما أنه سيهيئ طالب الألسن لأن يكون أكثر انتماءً وتقديرًا لتراثه، وأكثر طموحًا ورغبة في إثراء لغته الأم بنقل ذخائر الدراسات الأجنبية إليها. وسيجعله أكثر نضجًا وموضوعيةً في النظر إلى أدب قومه وتراثهم الفكري، وستزول من ذهنه أوهام كثيرة كانت تمنعه من أن يتعامل مع الآخر بندية كاملة دون عقد نفسية أو شعور بالنقص أو الدونية.

المحتويات